

Der Meister von Waltenzburg

Ein Beitrag zur Geschichte der Wandmalerei
des 14. Jahrhunderts in der Schweiz

Dissertation

zur Erlangung der Würde eines Doktors der Philosophie
der Philosophisch-Historischen Fakultät
der Universität Basel vorgelegt

von

Helga Reichel

aus Lauban

1954

1959

Druck Georg Nolte Marburg

Der Meister von Waltenburg

Ein Beitrag zur Geschichte der Wandmalerei
des 14. Jahrhunderts in der Schweiz

Dissertation

zur Erlangung der Würde eines Doktors der Philosophie
der Philosophisch-Historischen Fakultät
der Universität Basel vorgelegt

von

Helga Reichel

aus Lauban



1959

Druck Georg Nolte Marburg

Genehmigt von der Philosophisch-Historischen Fakultät
auf Antrag der Herren Professoren Dr. Joseph Gantner
und Dr. Hans Reinhardt.

Basel, den 8. Juli 1954

Prof. Dr. Theodor Brogle

MEINER MUTTER



Digitized by the Internet Archive
in 2026

INHALTSÜBERSICHT

	Seite
VORWORT	1
EINLEITUNG	4
BISHERIGE LITERATUR	6
SCHRIFTLICHE QUELLEN	7
DIE WERKE DES MEISTERS VON WALTENSBURG UND SEINES KREISES	
WALTENSBURG	9
Der Passionszyklus	10
Der Apostel- u. Heiligen- zyklus	26
Heiligenlegenden	30
a) Der heilige Sebastian	30
b) Die Nikolauslegende	31
Heilige Bischöfe	33
Datierung	34
C H U R , Kathedrale	36
D U S C H	45

R Ä Z Ü N S , St. Georg	54
Die Malereien im Chor	55
Der Chorbogen	60
a) Georgslegende	60
b) Schutzmantelmadonna	68
c) Stifterbild	70
Die Malereien an der Nordwand	70
a) Stifterinnen	70
b) Der Drachenkampf des hl. Georg	72
Die Malereien an der südlichen Außenwand	75
Datierung	76
R Ä Z Ü N S , St. Paul	79
L Ü E N	84
Der biblische Zyklus	85
Die Apostelreihe	91
C L U G I N	94
C A S T I	100
I L A N Z , St. Martin	103
MAIENFELD, Schloß Brandis	107

DIE FORMENSPRACHE DES MEISTERS VON WALTENSBURG

Die Bildinhalte und ihre Interpretation	117
Die Gesamtkomposition	124
Der Hintergrund	128
Der Bildraum	130
Die menschliche Figur	133
Die Ausdrucksmittel	138
Das Kostüm	142
Die Ornamente	151
Die Farbe	155
Die Technik und Arbeitsweise	157

DIE KÜNSTLERISCHE HERKUNFT DES MEISTERS VON WALTENSBURG	161
--	-----

Anhang :

Literaturverzeichnis	175
----------------------	-----

Abkürzungsverzeichnis

- ASA = Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, Zürich,
Verlag des Schweizerischen Landesmuseums (bis 1938).
- Braun, Tracht und Attribute = Joseph Braun, Tracht und Attribute der
Heiligen in der deutschen Kunst, Stuttgart 1934.
- Escher, Wandmalerei = Konrad Escher, Untersuchungen zur Geschichte
der Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz vom IX. bis
zum Anfang des XVI. Jahrhunderts, Straßburg 1906.
- Futterer, GBDS = Ilse Futterer, Gotische Bildwerke der deutschen
Schweiz 1220-1440, Augsburg 1930.
- Gantner, KgS. = Joseph Gantner, Kunstgeschichte der Schweiz,
Bd. I, Frauenfeld 1936, Bd. II, Frauenfeld 1947 .
- Geiges, Mittelalterlicher Fensterschmuck = Fritz Geiges, Der mittel-
alterliche Fensterschmuck des Freiburger Münsters,
Freiburg 1931-1933.
- Kdm. Grbd. = Erwin Poeschel, Die Kunstdenkmäler des Kantons Grau-
bünden, Basel 1937 ff.
- Künstle, Bd. I, = Karl Künstle, Ikonographie der christlichen Kunst,
Freiburg 1928.
- Künstle, Bd. II, = Karl Künstle, Ikonographie der Heiligen,
Freiburg 1926.
- MAGZ = Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft, Zürich.
- NZZ = Neue Zürcher Zeitung.

Rahn, Bilderfolgen = J.R. Rahn, Zwei weltliche Bilderfolgen aus dem
14. und 15. Jahrhundert. Mitt.d.Schweiz.Gesellschaft f. Erhal-
tung hist. Denkmäler, N.F.II, Genf 1902.

Sales Doyé, Heilige und Selige = Franz von Sales Doyé, Heilige und
Selige der römisch katholischen Kirche. 2 Bde. Leipzig 1929.

Stange, DMG = Alfred Stange, Deutsche Malerei der Gotik, Bd.I, Die
Zeit von 1250 - 1350, Berlin 1934, Bd. II, Die Zeit von
1350-1400, Berlin 1936.

Wienecke, Konstanzer Malereien = Hertha Wienecke, Konstanzer Ma-
lereien des 14.Jahrhunderts. Diss. Halle-Wittenberg 1912.

V o r w o r t

Als in den letzten Jahren und Jahrzehnten eine Reihe von Kirchen in Graubünden renoviert wurde, stieß man auf einige Werke der Wandmalerei aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Besonders ein Werk fiel durch seine Qualität und seine prägnante Formensprache ins Auge - der große Passionszyklus in der Pfarrkirche von Waltensburg. Erwin Poeschel bezeichnet diese Darstellungsfolge als "die bedeutendsten Wandmalereien des Bündener Denkmalschatzes" und rechnet sie zu "den interessantesten dieser Art in der Schweiz" (1).

Nachdem diese Malereien freigelegt worden waren, konnte man nach und nach andere zum Teil schon seit längerer Zeit bekannte Werke der Monumentalmalerei in Graubünden, die entweder vor jenen in Waltensburg entdeckt worden waren oder die nie übertüncht gewesen sind, mit den Malereien dieses Künstlers, den Erwin Poeschel nach seinem Hauptwerk den "Meister von Waltensburg" nennt, in Verbindung bringen (2). Als dann auch in jüngerer Zeit noch verschiedene Werke zutage traten, die ebenfalls Merkmale seines Stiles aufweisen, konnte das inzwischen schon recht umfangreich gewordene Oeuvre dieses Künstlers und seines Kreises noch erweitert werden.

Mit den Werken des Waltensburger Meisters erlebt Graubünden einen letzten Höhepunkt mittelalterlicher Malerei. Die karolingischen Fresken von St. Johann in Münster und die romanische Decke von Zillis sind die stolzen Vorgänger. Das Werk unseres Meisters ist wohl das bescheidenste dieses Dreigestirns. Vielleicht nicht einmal hinsichtlich seiner Qualität. Aber es hat nicht jene überragende Bedeutung für die Kunstgeschichte wie die karolingischen Fresken, die seit ihrer Entdeckung zu ungezählten Diskussionen Anlaß gegeben haben. Und es haftet ihm nicht der Nimbus jener Einmaligkeit an wie der Decke von Zillis, die das älteste Beispiel

(1) ASA, 1934, S. 142

(2) Kdm. Grbd. Bd. I, S. 72-80.

und "der letzte Überrest einer einstmals viel verbreiteten Gattung" ist, "deren übrige Zeugnisse fast alle untergegangen sind und nun aus diesem wie durch ein Wunder überlebenden Werk allein noch errahnt werden können" (1).

Die Bedeutung der hier zu behandelnden Malereien ist anderer Art. In diesen Werken, die sich über die Täler Graubündens verteilen, tritt uns erstmals in dieser Gegend, ja überhaupt in der Schweiz, "eine zwar anonyme, aber künstlerisch umgrenzbare Persönlichkeit aus der Fülle der zerstreuten Fragmente" entgegen (2). Ein Blick auf die gleichzeitigen Malereien benachbarter Gebiete, etwa aus dem Raum des Boden- und Zürichsees, aus dem Tessin oder der Westschweiz zeigen, wie schwierig es in diesem Zeitraum oft noch ist, eine einzige Künstlerpersönlichkeit aus den zahlreichen Werken herauszukristallisieren.

Interessant ist die Stellung dieses Künstlers. In seinem Oeuvre vereinen sich die Einflüsse verschiedener Stilkreise. Seine entscheidenden Anregungen scheint er aus dem Gebiet zwischen Boden- und Zürichsee empfangen zu haben. Sein vermutlich frühestes Werk (Maienfeld) wächst unmittelbar aus diesem Stilumkreis heraus. Darüber hinaus sind in Details Zusammenhänge mit österreichischen Malereien festzustellen. Und nicht zuletzt begegnen verschiedene Merkmale, die auf eine, wenn auch sicher nur indirekte Beziehung zu Italien hinweisen. In dem Werk des Waltensburger Meisters spiegelt sich somit zugleich die Grenzstellung der Landschaft, die im Mittelalter eines der wichtigsten Durchgangsgebiete zwischen dem Norden und Süden war, wider (3).

Die Anregung zu den folgenden Untersuchungen erhielt ich durch Herrn Prof. J. Gantner, dem ich an dieser Stelle ganz besonders für sein immerwährendes Verständnis und seine unermüdliche Hilfe danken möchte.

(1) Gantner, KgS., Bd. I, S. 264

(2) Gantner, KgS., Bd. II, S. 282

(3) cf. P.C. Planta, Geschichte von Graubünden in ihren Hauptzügen, 2. Aufl. Bern 1894, S. 94.

Schulte, Geschichte des mittelalterlichen Handels und Verkehrs zwischen Westdeutschland und Italien, Leipzig 1900, Bd. I, S. 605 ff. passim.

Mein Dank gilt ferner Herrn Dr. E. Poeschel, Zürich, der mir in großzügiger Weise Auskunft erteilte und mir verschiedenes bisher unpubliziertes Material zugänglich machte. Ebenso nenne ich in Dankbarkeit Herrn Prof. H. Reinhardt, sowie Herrn Staatsarchivar Dr. R. Jenny, Chur und Herrn Pfarrer Cantieni, Waltensburg.

E i n l e i t u n g

Die Wandmalereien, die hier besprochen werden sollen, führen uns nach Graubünden in die Nähe der Bischofsstadt Chur. Ein Werk des Meisters von Waltensburg treffen wir sogar in der dortigen Kathedrale an. Von den übrigen Malereien des Meisters führen uns Waltensburg und Ilanz an den Vorderrhein, mit Räzüns betreten wir den sogenannten Räzünser Boden und damit das Tal des Hinterrheines. Wir gelangen dann mit der Betrachtung der Fresken in der kleinen Kapelle von Dusch bei Paspels in das Domleschg und berühren mit Clugin und Casti im Schamsertal - jenseits der Viamala - die südlichsten Punkte innerhalb unserer Ausführungen. Nur wenige Kilometer östlich von Chur werden die Malereien von Lügen im Schanfigg unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen, und nördlich der Bischofsstadt endlich treten uns in den Fresken des Schloßturmes von Maienfeld die frühesten profanen Darstellungen dieser Zeit in Graubünden entgegen, die - wie wir sehen werden - mit dem Meister von Waltensburg in Verbindung stehen.

Betrachten wir die Situation in Graubünden in dem Zeitraum, der uns hier beschäftigen wird, so stellen wir fest, daß dort die gotische Formensprache in der Architektur nur sehr langsam und stockend eindringt. Prüfen wir die Baudenkmäler jener Zeit, so fällt auf, daß die Bautätigkeit - von ganz geringen Ausnahmen abgesehen - gerade in der Zeit vom 13. bis ins 15. Jahrhundert sehr gering ist (1).

Für die figuralen Künste hingegen gilt diese Ruhepause nicht. Im Gegenteil. Sowohl in der Plastik, insbesondere in der Holzbildnerei, als auch in der Flächenkunst hat jener Zeitraum eine große Anzahl von Werken aufzuweisen. Ja, für die Wandmalerei, mit der wir uns nun beschäftigen werden, bedeutet jene für die Architektur bezeichnende Stille geradezu eine Blütezeit. Denn mußte man sich in diesen abgelegenen und armen

(1) Kdm. Grbd. Bd. I, S.65

Gebirgsgegenden auch den Neubau von Kirchen versagen, so verzichtete man doch keineswegs auf eine neue Ausschmückung der vorhandenen Gotteshäuser. Die Wandmalerei übernahm diese Aufgabe, denn für die Glasmalerei fehlte in diesem Gebiet weitgehend die Voraussetzung, die für die Wandmalerei hingegen in vollem Maße vorhanden war. Die Künstler, die man berief, die Pfarrkirchen und Kapellen auszumalen, fanden noch die großen geschlossenen Mauerflächen der Romanik vor, auf denen sie ihre Malereien in aller Breite und Ausführlichkeit entfalten konnten.

Schon zu Ende des 13. Jahrhunderts stellen wir das Eindringen gotischen Formengutes in der Monumentalmalerei Graubündens fest. Die zweite Ausmalung von St. Johann in Münster ist hier zu nennen. Dort verbindet sich bereits mit dem romanisch Flächenhaften und Dekorativen ein flüssiges und elegantes Linienspiel, das schon Kommendes vorausahnen läßt. Ungefähr eine Generation später arbeitet dann der Waltensburger Meister mit seiner Werkstatt in den verschiedenen Teilen Graubündens. Im Oeuvre dieses Künstlers gelangt die gotische Formsprache in der Monumentalmalerei - trotz verschiedener provinzieller und damit oft retardierender Züge - zur vollen Herrschaft. Unser Meister bestimmt für ungefähr ein Menschenalter die Flächenkunst dieses Gebietes. Was sonst noch gleichzeitig geschaffen wurde, fällt kaum ins Gewicht. Nach dem Meister von Waltensburg und vielleicht sogar teilweise noch gleichzeitig rückt dann der Rätzünser Meister ins Blickfeld (1). Er knüpft teilweise an den Waltensburger Meister an. Sein Werk, das ungefähr in die 40er bis 70er Jahre des 14. Jahrhunderts zu setzen sein dürfte und dessen Ausstrahlung noch bis an die Schwelle des kommenden Jahrhunderts reicht, ist zwar nicht minder umfangreich als dasjenige unseres Meisters, bleibt aber in der Qualität weit hinter diesem zurück.

Mit dem 14. Jahrhundert ist das Kapitel mittelalterlicher Wandmalerei in Graubünden in großen Zügen abgeschlossen. Mit der Erneuerung der Architektur am Ende des 15. und im 16. Jahrhundert tritt dieser Kunstzweig stark zurück und beschränkt sich im wesentlichen auf Aufgaben dekorativer Art.

(1) Kdm. Grbd. Bd. I, S. 80; Bd. II, S. 48 - 56.

Bisherige Literatur

Den Ausgangspunkt für die vorliegenden Untersuchungen über den Meister von Waltensburg bilden die von Erwin Poeschel in den Inventarisationsbänden "Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden", Basel 1937 ff. niedergelegten Aufzeichnungen und eine Reihe von ihm erschienenen Aufsätze(1) zu diesem Thema.

Auch schon früher waren die Wandmalereien in Graubünden Gegenstand der Forschung gewesen. Es sei hier J.R. Rahn genannt, der als einer der ersten die Kunstschatze der Schweiz und in diesem Zusammenhang diejenigen Graubündens - darunter auch Wandmalereien - gewürdigt hat. Die Ergebnisse seiner Forschungen sind in der "Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz", Zürich 1876, und in einer Anzahl von Aufsätzen, meistens erschienen im Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, Zürich, veröffentlicht (1). Die Ausführungen Rahns zeichnen sich durch eine sorgfältige Bestandsaufnahme aus. In den meisten Fällen fügt er seinen Erörterungen Zeichnungen bei, die auch für uns heute oft noch wichtig sind, besonders dann, wenn Malereien inzwischen verlorengegangen sind oder wieder übertüncht wurden, wie z.B. in Casti. Bei einigen Werken bemüht sich Rahn auch schon um Zuschreibungen an einzelne Meister, so in Casti und Clugin (?).

Ferner ist hier Dietrich Jäklín mit seiner Monographie "Geschichte der Kirche St. Georg bei Rázüns und ihre Wandgemälde", Chur und Winterthur 1880, zu nennen. Jäklín fügt seiner Arbeit eine Übersicht der Malereien in Nachzeichnungen bei, jedoch sind seine Aufzeichnungen in einzelnen Punkten ungenau und manches ist durch neuere Forschungen naturgemäß überholt.

Im übrigen sei auf Konrad Escher verwiesen, der in seinen "Untersuchungen zur Geschichte der Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz, vom IX. bis zum Anfang des XVI. Jahrhunderts", Straßburg 1906, des öfteren auf Wandmalereien in Graubünden zu sprechen kommt.

(1) siehe Literaturachweis

(2) ASA, 1906, S. 201.

Schriftliche Quellen

Schriftliche Quellen geben uns über die Tätigkeit von Künstlern in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts keine sicheren Aufschlüsse. Zwar wird gegen Ende des 13. Jahrhunderts im "Necrologium Curiense" ein Maler Berchtold erwähnt, (1) und im Jahre 1331 taucht eine weitere Nachricht auf, in der von "Bertold des Malers hus" gesprochen wird (2). Es wird aber nicht gesagt, auf welche Weise sich dieser genannte Maler betätigte, ob als Miniator oder als Wandmaler. Auch geht aus der zuletzt angeführten Notiz keineswegs hervor, ob der Maler noch am Leben war, als die Urkunde abgefaßt wurde, oder ob sich nur noch die Erinnerung an ihn und an seinen Wohnsitz unter der Bevölkerung lebendig erhalten hatte. Aus den spärlichen Nachrichten ist allenfalls zu entnehmen, daß es um die Jahrhundertwende in Chur einen Maler gegeben hat, der recht bekannt gewesen zu sein schien, und wir dürfen vielleicht auch annehmen, daß er eine Werkstatt unterhielt. Es ist aber nicht möglich, bestimmte Werke mit diesem Maler zu verbinden. Ihn etwa mit dem Meister von Waltenzburg in irgendeinen Zusammenhang zu bringen, ihn vielleicht sogar mit diesem zu identifizieren oder ihn als dessen Lehrer anzusehen, könnte immer nur eine Hypothese sein, und nur neues Quellenmaterial könnte diesen Fragenkomplex erhellen. Die beiden Erwähnungen in den Churer Urkundenbüchern können bestenfalls als Hinweis dafür gelten, daß wir in Chur mit einer Malertradition zu rechnen haben, was ja für die Stellung der Stadt als Bischofssitz nichts Außergewöhnliches wäre. Die beiden Aufzeichnungen müssen aber bei den nun folgenden Ausführungen als wissenschaftliche Grundlage, besonders bei der Frage der Lokalisierung des Meisters von Waltenzburg, außer Betracht bleiben.

Wir werden also bei der Umreißung der künstlerischen Persönlichkeit des Meisters von Waltenzburg und bei allen Fragen, die sich stellen, von der Formensprache seiner Werke ausgehen. Dabei beginnen wir zweckmäßig mit den Malereien, nach denen der Künstler seinen Namen erhielt, denn in Waltenzburg liegt das umfassendste und außerdem eines der besterhalte-

(1) Necrologium Curiense (herausgegeben von W.v.Juvalt, Chur 1867), S.85, Cod.F.VIII K.

(2) Codex Diplomaticus (herausgegeben von Th.v.Mohr) Bd. 2, Chur 1852-54, S.304.

nen und - was weiterhin gezeigt werden soll - das qualitativste und reifste Werk des Künstlers vor. Wir können hier die Elemente, die die Handschrift dieses Meisters ausmachen, am ehesten erkennen und werden nach dem Versuch, diese Elemente zu erfassen und zu charakterisieren, die Möglichkeit haben, diejenigen Werke, bei denen wir gleiche oder ähnliche Merkmale antreffen, anzureihen.

DIE WERKE DES MEISTERS VON
WALTENSBURG UND SEINES KREISES

W A L T E N S B U R G

Als man die Kirche St. Leodegar in Waltenburg im Jahre 1932 einer Renovation unterzog und bei dieser Gelegenheit die weiße Tünche von den Wänden nahm, stellte sich heraus, daß die Kirche neben einigen Malereien an den Außenwänden im Inneren einst fast vollständig ausgemalt war. Die Malereien stammen aus drei sich in zeitlichen Abständen folgenden Etappen (1). Uns interessieren hier nur die der ersten. Diese haben sich unter dem Verputz, unter dem sie jahrhundertlang ruhten, ausgezeichnet erhalten und leuchten dem Beschauer auch heute noch in der ursprünglichen Frische der Farben entgegen (2).

Es handelt sich zunächst um einen großen Passionszyklus, der sich an der Nordwand des einschiffigen Kirchenraumes in zwei übereinanderliegenden Streifen entwickelt. Der Zyklus nimmt allerdings nicht die ganze Wand ein, sondern läßt in der Ostecke noch Raum für eine Apostel- und Heiligenreihe. Diese schließt sich an den oberen Streifen des Passionszyklus an, greift dann auf den Chorbogen über und wird in der östlichen Ecke der Südwand beendet. Unter dieser Apostelreihe - also als Fortsetzung des unteren Streifens des Passionszyklus - sind an der Nordwand zwei Szenen aus Heiligenlegenden, das Martyrium des Heiligen Sebastian und eine Nikolauslegende, wiedergegeben, und in der Südostecke sehen wir unter der Apostelreihe zwei Bischöfe, die ebenfalls zu den Malereien dieser Etappe gehören.

(1) vgl. KdM. Grbd. Bd. IV, S. 323.

(2) Die Renovation wurde sehr sorgfältig von Maler Lüthy, Bern, durchgeführt. Die wenigen Ergänzungen, die sich als notwendig erwiesen, sind als solche kenntlich gemacht, indem sie sich auf die Wiedergabe der Umrisse beschränken, so dass der Gesamteindruck nicht beeinträchtigt wird.

Der Passionszyklus

Der Passionszyklus beginnt mit dem oberen Bildstreifen in der Nordwestecke des Schiffes und läuft von links nach rechts. Ungefähr zwei Meter vor der Ostecke hört er auf, biegt um und setzt sich dann im unteren Streifen - nun von rechts nach links weitergehend - fort, so daß er mit dem Ende der Erzählung wieder zu seinem Ausgangspunkt zurückkehrt.

Der Zyklus umfaßt im oberen Streifen eine Stadtansicht, das Abendmahl, die Fußwaschung Petri, das Gebet Jesu am Ölberg, die Gefangennahme und die Vorführung Jesu vor Herodes. Unten folgen dann Geißelung, Dornenkrönung, Kreuztragung, Kreuzigung, Kreuzabnahme und Grablegung (1).

Die beiden Bildstreifen werden in der Waagerechten von Ornamentbändern begleitet. Der obere Zierstreifen wird stückweise von der Holzleiste der heutigen Decke überschritten. Der noch sichtbare Teil zeigt Rechteckfelder, die paarweise zwischen die Ansatzstücke von Holzbalken, die noch von einer älteren Decke oder vom Dachstuhl herrühren, angeordnet sind. Auf dunkelfarbigem Grund werden meist auf einer Seite gezackte weiß- und schwarzkonturierte hellere Streifen derselben Farbe (z.B. hell- und dunkelbraun, hell- und dunkelgrau, hell- und dunkelrot, hell- und dunkelgrün usw.) zu Halbkreis-, Zickzack-, Wellen- oder Streifenmustern teppichartig ausgebreitet.

In der Mitte trennt ein weißes Band, auf das rote und schwarze Wellenornamente gezeichnet sind und das oben und unten von schmalen braunroten Streifen eingefast wird, die beiden Bildstreifen voneinander.

Den unteren Abschluß gibt eine schwarze Leiste, der zu beiden Seiten je ein hellgrüner und ein weinroter schmaler Streifen zugeordnet ist. Den dunklen Grund füllt eine stilisierte weiße Akanthusranke mit abwechselnd gelber und grüner Innenzeichnung fast ganz aus. Die Akanthusblätter sind jeweils paarweise gegeben und im Wechsel einmal nach oben, einmal nach unten gekehrt, so daß eine durchgehende wellenförmige Bewegung entsteht.

(1) Kdm. Grbd. Bd. IV, S. 324, Abb. 387.

Unter diesem Zierstreifen befand sich vermutlich eine gemalte Sockelzone mit ähnlichen, jedoch auf größeren Feldern angeordneten Teppichornamenten, wie wir sie in der oberen Zierleiste antreffen, etwa in der Art, wie sie unter den Heiligenlegenden (1) oder am Ende des Passionszyklus bei der Grablegung (2) auftreten. Heute wird dieser Sockelstreifen von einer Holzvertäfelung verdeckt, so daß sich nichts Genaues aussagen läßt. Bei anderen Werken des Meisters von Waltersburg jedoch finden wir fast durchweg eine durch derartige Muster markierte Zone unter den bildlichen Darstellungen, so daß wir auch hier für Waltersburg einen solchen Sockelfries mit einiger Sicherheit annehmen dürfen.

In der Vertikale haben wir nur zweimal am Anfang des Passionszyklus eine Trennung der Szenen durch schmale dunkelbraune Stäbe. Sonst setzt sich die Erzählung ohne Unterbrechung fort und wird nur am Ende jedes Bildstreifens - wiederum durch ein schmales dunkles Band - abgeschlossen und so von den übrigen Darstellungen an der Nordwand getrennt.

Der Künstler leitet den Passionszyklus mit einem schmalen Bildfeld ein, auf dem er durch wenige Häuser eine Stadtansicht andeutet (3). Über einem hellbraunen Bodenstreifen erheben sich in der Mitte des Bildes vor mittelblauem Hintergrund, der auch in allen nachfolgenden Bildern anzutreffen ist, zwei Häuser und eine kleine Kirche mit einem schlanken Turm. Zu beiden Seiten ragen hohe breite Türme empor, von denen der linke mit einer großen Toröffnung an ein Stadttor denken läßt, während der rechte mit Quaderwerk und einem Zinnenkranz als Abschluß an eine Befestigung erinnert. Die Gebäude sind in weiß oder hellgrau gehalten. Die Umrisse, das Mauerwerk und die Aufteilung in einzelne Geschosse ist durch schmale braunrote Linien angegeben. Obwohl die Bauten teilweise in Vorder- und Seitenansicht erscheinen, hat alles ausgesprochen flächigen Charakter.

Da die Passion Christi gewöhnlich mit dem Einzug in Jerusalem begonnen wird, liegt es nahe, in dieser Stadtanlage eine Abbeviatur dieser Szene zu sehen. Der Künstler verzichtet also auf eine ausführliche Schilderung und begnügt sich damit, durch ein Zeichen, eben nur durch einige Häuser, ganz

(1) Kdm. Grbd. Bd. IV, S.331, Abb. 396.

(2) Kdm. Grbd. Bd. IV, S.329, Abb. 394.

(3) Kdm. Grbd. Bd. IV, S.325, Abb. 388.

knapp den Ort der Handlung - nämlich die Stadt Jerusalem - anzugeben, in dem sich das Geschehen der nachfolgenden Szenen abspielen wird.

In dem nun folgenden breiten Bildfeld sehen wir das Abendmahl, dem sich rechts die Fußwaschung Petri unmittelbar anschließt. Der Künstler folgt hier also nicht dem Ablauf der Ereignisse, wie ihn das Johannesevangelium wiedergibt, sondern vertauscht die beiden Szenen. Derartige Abweichungen begegnen uns im Mittelalter öfters und treten auch bei unserem Meister noch verschiedentlich auf. Hier mögen u. a. auch kompositionelle Gesichtspunkte mitbestimmend gewesen sein. Nach dem auf strengen Waagerechten und Senkrechten aufgebauten Stadtbild mag dem Maler der Anschluß des Abendmahles, das diesen Ton weiterführt, günstiger erschienen sein, als eine Unterbrechung durch die Fußwaschung, während diese auf der anderen Seite eine geschickte Überleitung zur nächsten Szene bildet.

Das ganze Bildfeld beherrscht eine lange schmale Tafel, hinter der die Apostel nahezu in Isokephalie aufgereiht sind. Nur Judas kauert, wie es in jener Zeit durchweg üblich ist, als einziger davor. Der Tisch ist mit einem weißen Tuch gedeckt, das vorne in gleichmäßige Faltengruppen zusammengefaßt ist. Deckelpokale, Messer, kleine und große Brote und Schalen mit Fischen, die das eucharistische Motiv andeuten, sind über die ganze Tafel verteilt.

Der Künstler hat den Augenblick zum Thema seiner Darstellung gewählt, in dem Christus die Worte sagt, "der ist's, dem ich den Bissen eintauche und gebe" (Joh. 13; 26).

Christus ist, da er am rechten Ende des Tisches bei der Fußwaschung nochmals auftritt, nicht in die Mitte der Tafel gesetzt, sondern etwas nach links gerückt. Dadurch, und indem sich der Künstler bemüht, die Apostel zu Gruppen zusammenzufassen, wird das schon seit der Spätromanik allgemein übliche Schema etwas aufgelockert. So bilden die drei Jünger am linken Ende des Tisches eine Gruppe. Sie wenden sich einander zu und deuten durch Gebärden ihre Zusammengehörigkeit an. Zu einer zweiten, in die auch noch der vor dem Tisch sitzende Judas einzubeziehen ist, schließen sich die Apostel um Christus zusammen. Die dritte Gruppe rechts von

Christus entspricht in ihrer Anordnung ungefähr der ersten, und die letzte ist schon nicht mehr unmittelbar an dem Geschehen des Abendmahles beteiligt, sondern wendet sich der Fußwaschung Petri zu.

Christus ist, wie auch in den nachfolgenden Bildern, in ein graues Gewand gekleidet. Darüber trägt er hier einen dunkelroten Mantel. Der Nimbus, der ebenso wie der Kopf zerstört und deshalb nachgezeichnet ist, ist als Kreuznimbus und wie in den übrigen Szenen dunkelrot zu denken. Christus ist in Vorderansicht gegeben und neigt den Kopf etwas nach rechts. Mit seinem rechten Arm greift er über den Tisch, um Judas das Brot zu reichen. Dieser trägt als einziger keinen Nimbus und wird außerdem durch grobe Gesichtszüge charakterisiert und so von der übrigen Tischgemeinde unterschieden. Er ist ins Profil gewendet und zeigt eine kurze breite Nase, darüber eine niedere Stirn. Die Haare sind kurz geschoren und struppig. Der Mund ist geöffnet, die Augen weit aufgerissen.

Von den übrigen Aposteln ist noch Johannes zu erkennen, der, wie uns das Johannesevangelium (13, 23) sagt, eingeschlafen ist. Hier ruht er mit dem Oberkörper parallel zur Tischkante, den Kopf auf die verschränkten Arme gelegt, ausnahmsweise zur Rechten Christi und verdeckt noch teilweise den nächsten Jünger links, dem er förmlich auf dem Schoß zu sitzen scheint. Christus greift unter seinem rechten Arm, den er zu Judas ausstreckt, hindurch und legt seine linke Hand auf das Haupt seines Lieblingsjüngers. Durch den freibleibenden Raum über dem schlafenden Johannes erfährt Christus, der ja schon durch seine Handlung hervorgehoben wird, die besonders in den sich kreuzenden Armen augenfällig wird, noch eine weitere Betonung.

Die anderen Apostel sind nicht näher bezeichnet. Sie unterscheiden sich nur durch ihr Alter, durch Haar- und Bartracht, durch die Farben ihrer Gewänder und Nimben und die Anordnung ihrer Mäntel, die sie über den Ärmeltniken tragen, voneinander. Bei den Farben bemüht sich der Künstler, Kontrastwirkungen zu erreichen, indem er z.B. neben ein dunkles Rot oder Braun ein helles Gelb, Grün oder Grau setzt. Eine weitere Unterscheidungsmöglichkeit findet der Meister in der Gebärdensprache, die die verschiedenen Nuancen der Spannung, Erregung und Neugier wiederzugeben versucht. Die Apostel wenden sich einander zu, einzelne deuten auf Christus, einige halten entsetzt die Hand vor die Brust, sie blicken sich an, und der eine oder andere, der in die vor ihm stehende Schüssel greifen wollte, scheint in seinem Tun innezuhalten.

Nicht unmittelbar ergriffen sind nur die Apostel am rechten Ende des Tisches (1). Ihre Aufmerksamkeit gilt der Fußwaschung. Petrus, der ganz am Ende der Tafel sitzt, hat seine Füße in ein großes gelbes Becken, das rechts neben dem Tisch steht, getaucht. Mit seiner Rechten rafft er seinen dunklen Mantel hoch, damit dieser nicht in das Wasser hänge. Seine linke Hand greift an die Schulter Christi, um diesen von seinem Liebesdienst zurückzuhalten. Der Künstler bezieht sich also hier auf den selten zur Darstellung kommenden Vers des Johannesevangeliums, in dem Petrus zum Herrn die Worte spricht, "nimmermehr sollst Du mir die Füße waschen" (Joh. 13, 8) und nicht auf jenen Moment, der sonst meistens herausgegriffen wird, in dem Petrus nach anfänglicher Weigerung erklärt, Christus solle ihm nicht nur die Füße, sondern auch die Hände und das Haupt waschen (Joh. 13, 9) (2). Christus steht ganz am unteren Rand des Bildfeldes. Seine Füße und der Saum seines Gewandes reichen sogar noch um wenigstens darüber hinaus und berühren den Ornamentstreifen. Mit seinen Händen ergreift Christus den einen Fuß Petri, um ihn zu waschen. Dabei beugt er sich vor, so daß sein graues Gewand, über das er ein gelbes Tuch gebunden hat, das am Rücken zusammengeknötet ist, über den Füßen Staufalten bildet.

Diese Darstellung wird durch einen schmalen senkrechten dunkelbraunen Streifen von der nun folgenden Szene, dem Gebet Jesu am Ölberg getrennt (3). Der Garten Gethsemane ist durch drei hellbraune Hügel mit dunkelbrauner Schattierung angedeutet. Diese Landschaftsszenerie wird durch drei kleine Bäume bereichert, die allerdings nicht botanisch bestimmbar sind, sondern auf ihren dunkelbraunen Stämmen stilisierte blattförmige schwarze Kronen tragen, die mit kleinen hellbraunen, gelben und grünen Blättchen gefüllt sind. Da diese Landschaft mit ihren Hügeln und Bäumen in die obere Hälfte des Bildes hineinragt, erreicht der Künstler hier eine Staffelung der Darstellung in die Höhe. Unten ordnet er in der linken Ecke des Bildes dreieckförmig die schlafenden Apostel - ihrer Zahl nach hier neun - an. Sie haben sich in ihre Mäntel gehüllt und kauern mit

(1) Die Köpfe dieser Apostel waren beschädigt und sind nachgezeichnet.

Daraus erklärt sich, daß Petrus hier nicht dem Typus der folgenden Bilder entspricht, wo er mit grauem Haarkranz und Bart erscheint.

(2) vgl. Künstle Bd. 1, S. 412.

(3) Kdm. Grbd. Bd. IV, S. 326, Abb. 389.

verschränkten oder aufgestützten Armen auf dem Boden, lehnen sich aneinander oder liegen, wie die beiden vorderen, beinahe aufeinander. Christus hingegen ist in die rechte obere Bildhälfte gerückt. Er kniet mit betend erhobenen Händen verlassen und einsam über seinen schlafenden Jüngern und wendet sich zu der von rechts aus einer Wolke greifenden Hand Gottes, die segnend zwei Finger vor einem kleinen Kreuznimbus ausgestreckt hat.

In diesem Bild ist die Ruhe der vorangehenden Darstellung weitergeführt worden. Erst in der nun folgenden Szene - in der Gefangennahme, die sich jetzt ohne Unterbrechung anschließt - tritt eine größere Bewegung und damit eine Steigerung ins Dramatische ein, die allerdings dann im nächsten Bild in der Vorführung Christi vor Herodes wieder abklingt und zur Ruhe kommt.

Die Steigerung der Spannung wird zunächst dadurch erreicht, daß der Künstler mehrere Ereignisse zusammennimmt. So vereinigt er den Judaskuß, die Gefangennahme und jene Episode, in der Petrus dem Malchus das Ohr abschlägt, miteinander. Alle drei Begebenheiten spielen sich auf einer relativ kleinen Fläche ab, alles geschieht gleichzeitig, alles ballt sich hier zusammen. Von links ist Judas zu Christus herantreten. Er umarmt ihn, küßt ihn. Hinter ihm kommen Krieger heran, von rechts treten andere hinzu. Einer davon packt Christus am Ausschnitt seines Gewandes. Zwei andere, von denen der eine durch seine geringe Größe auffällt, zerren ihn am Ärmel, um ihn fortzuführen. Und links hat Petrus das Schwert gezogen und holt zum Schlag aus, um dem zu Boden gestürzten Malchus, den er am Haarschopf ergriffen hat, das Ohr abzuhaufen. Alles ist in Bewegung. Nur Christus steht ruhig und gelassen da inmitten all dieses wilden Geschehens. Mit einer großartigen Gebärde seiner rechten Hand gebietet er Petrus, in seinem Tun innezuhalten, und das Schwert wieder in die Scheide zu stecken. Die linke Hand indessen hängt schlaff, widerstandslos herab, er ist bereit, seinen Weg, den Gott ihm auferlegt hat, zu gehen.

So kommt hier in Christus alles zur Ruhe, hier werden die Ereignisse zusammengefaßt, hier konzentriert sich das Geschehen. Die künstlerischen Mittel, dieses auszudrücken, fand der Künstler zunächst darin, daß er Christus in die Mitte der Szene rückt. Von ihm geht alles aus. Zu ihm kehrt alles zurück. Der sinnfällige Ausdruck dafür sind die häufigen Überschneidungen und Begegnungen der Hände, die sich bei Christus häufen. Sein ausgestreckter rech-

ter Arm überschneidet den linken Petri. Judas wiederum greift mit seinem rechten Arm über den rechten Oberarm und den Oberkörper Christi, um ihn zu umarmen. Seine Hand berührt dabei beinahe den Arm des Kriegers, der von der anderen Seite herangekommen ist und mit seiner linken Hand an das Gewand Christi greift und dabei den linken Oberarm Christi kreuzt. In diesem Sichtreffen, Überschneiden und Greifen der Hände verdichtet sich das Geschehen. Hierin wird der Verrat, die Gewalt, das Einhaltgeboten und das Sichfügen deutlich.

Um die Gestalt Christi noch weiter zu betonen, läßt ihn der Künstler die übrigen Personen um ein wenig an Größe übertreffen, eine Gewohnheit, die dem Mittelalter geläufig ist. Auffallend bei unserem Meister ist jedoch, daß er, um die Würde einer Person anzudeuten, diese fast immer ganz an den unteren Bildrand rückt. Meistens wird dieser sogar noch überschritten. Wir sahen es bei der Fußwaschung Petri. Hier finden wir ein weiteres Beispiel, dem sich noch eine ganze Reihe anschließen.

Nicht zu übersehen ist ferner, daß der Maler bei der Wiedergabe des Gewandes Christi eine größere Sorgfalt walten läßt als bei denjenigen der übrigen Personen, und daß er hier zu einer großzügigeren und freieren Behandlung übergeht. Große Parallelfalten, die in einem Zug von oben bis unten durchgehen, fassen das Gewand vorne in der Mitte zusammen und setzen sich gegen große Flächen ab. Samtartig verschmelzen die Farben. Auf den Faltenhöhen haben wir ein zartes Grau, fast Weiß, das in den Faltentiefen zu einem dunklen Grau und Schwarz übergeht. Alles wird in einfachen und klaren Formen gegeben und bewirkt dadurch eine Monumentalität, die nur noch in der großzügigen Umrißlinie des Mantels Petri annähernd erreicht wird.

Bei den übrigen Beteiligten dieser Szene ist diese Monumentalität und Großzügigkeit nicht in dem Maße anzutreffen. Hier spricht eher eine sorgfältige und genaue Zeichnung des Details. Die Krieger tragen dunkelrote knielange Waffenröcke, die in der Taille gegürtet sind, darunter graue Kettenhemden, die bis zum Kinn hinaufreichen und auch die Hände schützen, ferner weiße Strümpfe und schwarze Halbschuhe. Die Helme sind kugelig oder leicht nach oben zugespitzt. Als Bewaffnung dienen Lanzen, Schwerter und Hellebarden. Schilde tragen nur zwei, Malchus, der hier ausnahmsweise bewaffnet ist, einen kleinen runden, ein anderer Krieger ganz rechts einen wappenförmigen mit roten und weißen Streifen.

Im weiteren Verlauf der Erzählung wird Christus vor Herodes geführt (1), ein Ereignis, das im allgemeinen selten dargestellt wird (2). Anscheinend hat aber gerade das 14. Jahrhundert diese Begebenheit, die nur in der Legenda aurea und im Lukasevangelium (23, 7 - 11) erwähnt wird, öfters herausgegriffen und an die Stelle der Vorführung Christi vor Pilatus gesetzt (3). Die Texte berichten, daß Herodes gerade zu jener Zeit, als man Christus gefangengenommen hatte, in Jerusalem weilte, und daß Pilatus, als er davon hörte, Jesum zu ihm schickte.

Der Übergang von der vorhergehenden Szene zu dieser wird diesesmal durch eine Änderung der Richtung des Geschehens erreicht. Während die Krieger in der Gefangennahme großenteils von rechts herankamen und sich nach links wendeten, läuft der Fluß der Erzählung nun von links nach rechts.

Christus, wiederum die übrigen Personen um einiges an Größe übertreffend und an den unteren Bildrand geschoben, wird mit gefesselten Händen von einem Juden - gekennzeichnet durch seinen Judenhut - und zwei Schergen vor den König geführt, der rechts mit übereinandergeschlagenen Beinen auf einem Thron ohne Lehne sitzt. Er trägt über einem hellgrünen Gewand einen kostbaren, mit weißem Pelz gefütterten roten Mantel, der sich in tüppigem Faltenwurf über den Oberkörper und über den Thron breitet und den Saum in einer bewegten Kurvenlinie enden läßt. Zum Zeichen seiner Königswürde trägt er eine Krone und hält in seiner Rechten, mit der er gleichzeitig den Mantel zusammenfaßt, ein Szepter. Die linke Hand ist gebieterisch erhoben. Rechts neben dem Thron stehen noch zwei Gestalten. Wahrscheinlich haben wir in ihnen Angehörige des Hohen Rates zu sehen (4). Der Stab, den der Mann ganz rechts im Bilde in seiner Hand hält, könnte auf sein Amt als Rich-

(1) Kdm. Grbd. Bd. IV, S. 327, Abb. 391.

Daß es sich um Herodes handelt und nicht um Pilatus, wie Poeschel Kdm. Grbd. Bd. IV, S. 328 meint, darauf weisen Krone und Szepter.

(2) Vgl. Künstle Bd. I, S. 431.

(3) Es sei hier u. a. nur an die Vorführung Christi vor Herodes in

1) Freiburg im Breisgau (Schusterfenster), 2) Wien, Stephansdom (linkes Chorfenster), 3) Oberwinterthur, 4) Rätzüns, 5) Waltingen erinnert. - S. auch Escher, Wandmalerei, S. 12.

(4) Vgl. dagegen Poeschel, Kdm. Grbd. Bd. IV, S. 238.

ter deuten (1).

Diese Szene wird nach rechts hin durch einen schmalen Streifen gegen die anschließende Heiligen- und Apostelreihe abgeschlossen, und die Folge setzt sich nun im darunterliegenden Bildstreifen fort, und zwar - wie bereits erwähnt - nun von links nach rechts laufend.

Die Reihe beginnt mit der Geißelung Christi (2). Leider ist dieses Bild, besonders rechts, stark beschädigt. Christus, nur mit einem Lendentuch bekleidet, ist mit Händen und Füßen an eine dünne Martersäule gebunden. Sein Körper krümmt sich unter den Schmerzen. Die Knie sind leicht eingeknickt, der Oberkörper ist zur Seite gebeugt, so daß der Körper eine S-Kurve beschreibt. Zwei Schergen schlagen mit Rute und Peitsche auf ihn ein. Sie sind - ähnlich wie Judas im Abendmahlsbild - näher charakterisiert. Der Kopf des Mannes rechts ist wie der des Judas ins Profil gewendet. Über der breiten stumpfen Nase erhebt sich eine niedere Stirn. Das Tun des Schergen links wird hauptsächlich durch seine Haltung und seine Gebärden deutlich. Er ist in Ausfallsstellung nach rechts gegeben. Das linke Bein ist vorgesetzt. Mit beiden Händen hält er die Peitsche, reißt den Oberkörper zurück und holt mit beiden Armen zum Schlag aus.

Dem historischen Ablauf entsprechend erscheint nun im nächsten Bild die Dornenkrönung. Christus sitzt auf einem Thron, der demjenigen des Herodes im oberen Bildstreifen entspricht. Er ist frontal gegeben. In der linken Hand hält er ein langes Rohr, die rechte ruht vor der Brust. Über seiner grauen Tunika trägt er einen roten Mantel, der die Schultern und den linken Arm eng umspannt. Von der rechten Schulter wird er unter den rechten Unterarm nach vorne geführt und vom linken Unterarm, der gegen den Körper gepreßt ist, zusammengehalten. In großen Falten fließt er über den Unterkörper herab und endet in einer Kurvenlinie über den Staufalten, die das Untergewand zwischen den Füßen bildet.

(1) s. Rudolf Kautzsch, Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter, Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Straßburg 1894, S. 28.

(2) Kdm. Grbd. Bd. IV, S. 327, Abb. 392.

Zu beiden Seiten des Thrones stehen Schergen, die Christus mit Hilfe langer Stangen die Dornenkrone aufs Haupt drücken. Sie machen dabei große Kraftanstrengungen. Der rechte, der ein olivgrünes knielanges Gewand und einen Judenhut trägt, hat sein linkes Bein auf einen vorspringenden Balken des Thrones gestellt, um mehr Kraft zu haben, und die Stangen tiefer herabdrücken zu können. Der andere auf der linken Seite hat das linke Bein hochgezogen und angewinkelt und stemmt das Knie gegen den Thron, um so seine Kraft zu vergrößern (1). Der Künstler versucht hier wiederum, das Wesen dieses Menschen in seinem Gesicht widerzuspiegeln. Der kleine Mund ist zusammengekniffen, die Unterlippe etwas vorgeschoben, die Nase ist lang, die Stirn niedrig, und darüber stehen die Haare ungeordnet in Büscheln in die Höhe.

Diese beiden Szenen - Geißelung und Dornenkrönung - entsprechen dem üblichen Schema der Zeit. Die Bilder sind in sich geschlossen. Der Aufbau ist jeweils symmetrisch und alle Bewegungen und Handlungen konzentrieren sich auf die Mitte jeder Szene.

In der nun folgenden Kreuztragung kommt eine durchgehende Bewegung in einer Richtung in das Geschehen, die unser Auge von Figur zu Figur weiter nach links führt, und die sogar noch teilweise die nächste Szene - die Kreuzigung - miteinbezieht und erst in dem Kruzifixus zum Ausklang kommt.

Wir haben hier eine ähnlich figurenreiche Szene vor uns wie in der Gefangennahme. Beherrscht jedoch wird alles von den drei Hauptpersonen Christus, Maria und Johannes.

Der zum Kreuzestod Verurteilte hat das Kreuz auf seine linke Schulter genommen. Der Querbalken ruht auf den Schultern auf. Mit beiden Händen umfaßt er den Kreuzesstamm. Ein langes Seil, mit dem das Kreuz aufgerichtet werden soll, ist mehrere Male um den Stamm und um den Oberkörper Christi geschlungen. Christus droht unter der schweren Last des Kreuzes zusammenzubrechen. Das linke Bein ist gebeugt, das Gewand staut sich und schleift am Boden. Nur mühsam schleppt er sich vorwärts und wendet dabei seinen Kopf zurück zu Maria und Johannes, die ihm in einiger Entfernung auf seinem schweren Weg folgen. Maria ringt in ihrem tiefen Schmerz die

(1) Kdm. Grbd. Bd. IV, S. 326, Abb. 390, und Gantner Kgs. Bd. II, S. 283, Abb. 247.

Hände, Johannes legt seine Rechte trauernd an die Wange. Durch dieses Zurückwenden des Kopfes Christi kommt die Bewegung einen Moment ins Stocken, es ergibt sich eine Gegenbewegung, die zu den sich ihrer Trauer hingebenden Gestalten führt und so die drei Hauptpersonen ebenso verbindet wie durch ihre Gebärden des Schmerzes und das Sichtreffen ihres Blickes. Aber dieses Innehalten wird sogleich wieder von den übrigen Personen, den Schergen und Kriegen, die Christus vorwärtstreiben, unterbrochen. Voran geht ein Jude mit der Schriftrolle in seiner Rechten, mit der er zugleich nach vorne, also nach links weist. Diese Bewegung wird von dem folgenden Krieger und dem Juden mit den drei Nägeln ebenso aufgenommen, wie von dem Schergen und dem Krieger rechts von Christus, die jeweils mit dem ausgesteckten rechten Arm das Kreuz stützen, um Christus zu helfen, die Last zu tragen.

Wieder - wie in der Gefangennahme - geht der Künstler hier bei den drei Hauptbeteiligten zu einer großzügigeren und monumentaleren Gewandbehandlung über als bei den übrigen Personen. Er findet darin zugleich eine weitere Möglichkeit, ihre Zusammengehörigkeit anzudeuten.

Das Gewand Christi - wie gewöhnlich eine einfache Ärmeltunika - wird wieder vorne zu senkrechten Parallelfalten zusammengefaßt, die in den Faltentiefen dunkel getönt sind. In hellem Grau setzt sich dagegen eine große Fläche ab, die in einer einzigen Linie, von den Hüften ausgehend, diese Faltenpartie überschneidet und das linke Bein umreißt. In großen glatten Flächen liegt der Stoff hier auf dem Körper auf und wird unten, wo sich das Gewand staut, zu tiefen zum Teil spitzwinklig aufeinanderzulaufenden Falten zusammengefaßt. Durch dieses Gegenspiel von Faltenpartien und glatten Stoffflächen wird die Bewegung des Körpers, den man hier deutlich zu spüren beginnt, nachvollzogen und verstärkt.

Die Gewandung Marias fällt neben ihrer großzügigen Behandlung des Umrisses und der Faltenpartien durch ihre kontrastreiche Farbgebung ins Auge. Über einem langen hellgrünen Kleid trägt sie einen dunkelroten Mantel, der über den Kopf gezogen ist und sich dort wirkungsvoll von einem gelben Nimbus abhebt. Der Mantel umr ~~hmt~~ das helle Gesicht, umschließt die schmalen Schultern, wird vorne von den angewinkelten Armen zusammengegrafft und fällt dann in zwei großen St ~~eil~~ falten herab und bildet auf den Seiten tiefe Schüsselfalten.

Ähnliche Kontrastwirkung weist die Kleidung des Johannes auf. Er ist in eine dunkelrote Tunika und einen leuchtend gelben Mantel gekleidet. Der Nimbus nimmt die Farbe des Untergewandes wieder auf. In großen klaren Linien werden die Umrisse angegeben. Straff umspannt der Mantel die linke Schulter. Der angewinkelte Unterarm preßt das Gewand an den Körper und hebt es zugleich auf, so daß über den Hüften Schüsselfalten und vorne eine Steilfalte entstehen. Von der rechten Schulter fällt der Stoff locker herab, wird über den gebeugten Arm gelegt und dann senkrecht herabgeführt.

Die übrigen Personen sind nicht so ausführlich geschildert. Sie entsprechen in ihrer Kleidung und Tracht den vorangehenden Bildern, so daß wir nicht näher auf sie einzugehen brauchen.

Unmittelbar anschließend - und durch die vorwärtsweisenden Gebärden der Krieger und Schergen der Kreuztragung besonders eng verbunden - folgt nun weiter links die Kreuzigung (1).

Die Komposition ist symmetrisch aufgebaut. Sie entspricht durchaus anderen Kreuzigungsdarstellungen dieser Zeit, die innerhalb von ganzen Zyklen oder als Einzelbilder der Miniatur-, Wand- und Glasmalerei auftreten.

In der Mitte des Bildes erhebt sich über einem kleinen braunen Erdhügel das olivgrüne Kreuz, das mit seinem Kreuzesstamm und der Inschrift noch in den darüberliegenden Ornamentstreifen ragt. Christus ist, wie es seit dem zweiten Drittel des 13. Jahrhunderts allgemein dargestellt wird, bereits verstorben. Sein magerer Leib, bei dem sich die Rippen durchzeichnen, hängt schwer herab. Die Arme sind durchgebogen, die Armmuskeln spannen sich. Die Hände sind geöffnet, und aus den Wunden quillt Blut. Der Kopf - leider stark beschädigt - ist auf die rechte Schulter des Verstorbenen gesunken. Der Oberkörper ist ganz leicht nach links gedreht und folgt der Achse des Kreuzesstammes. Um den Unterkörper ist ein weißes Lendentuch geschlungen, das die Oberschenkel und das rechte Knie bedeckt. Es ist vorne zusammengeknötet und bildet über den Hüften flache Schüsselfalten. Durch die Nagelung der Füße werden der Unterkörper und die Beine aus der Achse

(1) Kdm. Grbd. Bd. IV, S. 329, Abb. 393.

Gantner, Kgs. Bd. II, S. 284, Abb. 248.

des Kreuzstammes heraus nach links gedreht. Die Knie sind hinaufgezogen, das linke ein wenig mehr als das rechte. Eigenartigerweise laufen die Unterschenkel hier parallel im Unterschied zu den meisten anderen zeitgenössischen Kreuzigungsdarstellungen, bei denen die Beine des Gekreuzigten übereinandergelegt, ja regelrecht verschlungen werden. Die Parallelführung der Beine bedingt nun, daß die Dreinagelkreuzigung im eigentlichen Sinne gar nicht zur Ausführung gelangt. Zwar ist hier durch die Beschädigungen der unteren Partien des Kruzifixus nicht mehr ganz einwandfrei ersichtlich, wie die Stellung und Nagelung der Füße zu denken ist. Dagegen ist in Chur (1) und in Lünen (2) deutlich zu sehen, daß beide Füße einfach nebeneinandergestellt sind, und daß nur der vordere, also der linke von einem Nagel durchbohrt ist, während der andere Fuß einfach daneben gesetzt wird (3).

Zu beiden Seiten des Kreuzes sind - im Verhältnis zu den übrigen Personen in kleinerem Maßstab gegeben - Stephaton und Longinus unter dem Kreuz angeordnet. Stephaton rechts in rötlich-violetter Gewand und weißer Hautbe reicht Christus den Essigswamm. Longinus öffnet Christus mit seiner Lanze die Seite. Seine linke Hand führt er an sein Auge, das durch das Blut Christi, wie uns die Legende berichtet, wieder sehend geworden ist. Auffallend ist, daß Longinus, der im Evangelium (Joh. 19, 34) und in der *Legenda aurea* als einfacher Kriegsknecht bezeichnet wird, hier in kostbare Gewänder gekleidet ist. Er trägt über einem grünen, in der Taille gegürteten Gewand einen dunkelroten Mantel mit weißem, grau abgetönten Pelzfutter, dazu ein hellbraunes Barett.

Ganz rechts im Bilde steht der in den Evangelien erwähnte Hauptmann, der beim Tode Christi ausruft, "Wahrlich dieser ist Gottes Sohn gewesen". Er deutet zur Unterstreichung seiner Worte mit der Rechten auf den Gekreuzigten und nimmt damit zugleich die Bewegung des vorangehenden Bildes der Kreuztragung noch einmal auf.

(1) Kdm. Grbd. Bd. VII, S. 67, Abb. 53.

(2) Kdm. Grbd. Bd. II, S. 195, Abb. 184.

(3) In dieser Art ist mir nur noch der Kruzifixus in einem Glasgemälde in Klosterneuburg in Niederösterreich bekannt, abgebildet bei Albert Cammesina, Die ältesten Glasgemälde des Chorherrenstiftes Klosterneuburg und die Bildnisse der Babenburger in der Cisterzienserabtei Heiligenkreuz, Wien 1857, Tafel XXI / 2.

Dem Hauptmann rechts unter dem Kreuz entsprechen auf der linken Seite Maria und Johannes (1). In "lautlosem Schmerz" versunken (2) geht diese Gruppe in der Wiedergabe seelischer Empfindungen über alles bisher Geschilderte hinaus. Der Schmerz und die Trauer, die in der Kreuztragung noch zu einer bewegten Gebärdensprache Anlaß gaben, sind hier verinnerlicht worden. Maria ringt nicht mehr die Hände, und auch Johannes gibt nicht mehr durch Gesten seiner Trauer Ausdruck. Alles ist ruhig geworden, still und verhalten. Der Kopf der Maria ist "wie eine abgeknickte Dolde" (3) auf die Schulter des Johannes gesunken, der zu ihrer Rechten steht. Er hat seinen linken Arm um ihre Schulter gelegt, um sie zu stützen. Mit seiner rechten Hand hat er das linke Handgelenk Marias ergriffen. Ihre Rechte indessen hängt schlaff herab. Wie der - ähnlich wie in der Gefangennahme - werden in der Begegnung und Berührung der Hände die Gefühle des Schmerzes und der Trauer deutlich. Von dem linken Ellenbogen Marias ausgehend bis zu den Fingerspitzen ihrer rechten Hand läuft ein halbkreisförmiger Bogen, der nur durch die Hand des Johannes unterbrochen wird und dabei zugleich die drei Hände auf das engste verbindet und zu einem Kreis zusammenschließt.

Unwillkürlich werden wir bei der Betrachtung der Maria-Johannesgruppe an jene Worte Christi am Kreuz erinnert, die das Johannesevangelium wiedergibt, "Siehe, das ist dein Sohn" und "Siehe, das ist deine Mutter" (Joh. 19, 26-27). Der Künstler spielt aber zugleich auf eine andere Textstelle an, indem er die Brust Marias durch ein Schwert durchbohren läßt, wodurch die prophetischen Worte Simons bei der Darstellung im Tempel "und es wird ein Schwert durch deine Seele dringen" (Lukas 2, 35) ihre Versinnbildlichung finden (4).

(1) Kdm. Grbd. Bd. I, S. 79, Abb. 39.

(2) Kdm. Grbd. Bd. I, S. 78.

(3) Erwin Poeschel, NZZ, Nr. 2194, 1932.

(4) Dieses Motiv tritt schon um die Mitte des 13. Jahrhunderts auf, u.a. in einem Westfenster des Merseburger Domes, s. H. Wentzel, Meisterwerke der Glasmalerei, Berlin 1951, Abb. 70. Im 14. Jahrhundert unter dem Einfluß der Mystik werden Kreuzigungsdarstellungen und Kreuzabnahmen, bei denen Maria von einem Schwert durchbohrt wird, immer häufiger. Vgl. hierzu Künstle, Bd. I, S. 642; Emili Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen age en France*, Paris 1908, S. 118-121, und besonders B.C. Morey, *A group of Gothic Ivories in the Walters Art Gallery*, in: *The Art Bulletin* 1936, S. 199-212. B.C. Morey weist in seinem Aufsatz an einer Anzahl von

Wollen wir für diese Gruppe ein in ihrem seelischen Gehalt, in ihrem ergreifenden Schmerz vergleichbares Werk aus dieser Zeit und aus dieser Gegend heranziehen, so erinnern wir uns wohl am ehesten an jene Pietà aus Graubünden, die heute im Schweizerischen Landesmuseum aufbewahrt wird (1). Hier wie dort ist es die stille verhaltene Trauer, die uns zutiefst berührt, und die die beiden Werke eng miteinander verbindet. Das tränenüberströmte Gesicht der Mutter, die sich über ihren toten Sohn beugt, der auf ihren Knien liegt, spricht ebenso unmittelbar zu uns wie die Maria der Kreuzigung in Waltensburg, die in ihrem tiefen Schmerz zusammenzusinken droht und ihren Blick vom Kreuz abzuwenden ins Leere zu schauen scheint.

Die nächste Szene - die Kreuzabnahme - ist durch den späteren Einbau der Empore stark zerstört (2). Die Darstellung entspricht aber durchaus anderen zeitgenössischen Kreuzabnahmen der Malerei und Plastik, und zudem finden wir eine nahezu übereinstimmende Wiederholung in Lünen, so daß wir diese zu Hilfe nehmen können, um Fehlendes zu ergänzen (3).

Die Arme Christi sind vom Kreuz gelöst, und rechts ist ein bärtiger Mann damit beschäftigt, mit Hilfe einer Zange den Nagel aus den Füßen zu ziehen. Christus gleitet in die Arme des Joseph von Arimathia, der links unter dem Kreuz steht und mit den von seinem Mantel verhüllten Händen den Oberkörper Christi umfaßt. Diese beiden Figuren sind besonders stark beschädigt und daher nachgezeichnet (4). Links vom Kreuz steht Maria. Sie hat den Arm ihres toten Sohnes ergriffen und preßt ihn an ihre Wange. Ihr entspricht auf der anderen Seite Johannes, der von einem Holzbalken der Empore fast ganz verdeckt wird. Sicher hatte er - wie in Lünen - den anderen Arm Christi erfaßt, um den Toten zu stützen.

Beispielen nach, daß dieses Motiv vorwiegend im deutschen Sprachgebiet auftritt und nimmt als Quelle die dominikanische Mystik der Rheinlande an.

(1) Schweizerisches Landesmuseum Zürich Nr. LM 8525; s. Futterer, GBDS, Abb. 86, 87, 88.

(2) Kdm. Grbd. Bd. IV, S. 329, Abb. 394.

(3) Kdm. Grbd. Bd. I, S. 75, Abb. 36.

(4) Darauf ist auch zurückzuführen, daß Joseph von Arimathia hier jugendlich und nicht, wie es allgemein üblich ist und wie wir ihn in der folgenden Grablegung und in der Kreuzabnahme in Lünen antreffen, als alter Mann mit weißem Haar und Bart gegeben ist.

Den Abschluß des Passionszyklus bildet die Grablegung. Über einem hell- und dunkelbraunschattierten Bodenstreifen steht der geöffnete Sarg. Der Deckel liegt schräg davor. Zwei Männer - Joseph von Arimathia und Nikodemus - sind damit beschäftigt, den nur mit einem Lendentuch bekleideten Leichnam in den Sarg zu legen. Sie halten den langausgestreckten Körper über der offenen Tumba. Joseph stützt den Kopf Christi und greift mit seiner Linken unter den Oberkörper, Nikodemus hat die Beine des Toten erfaßt. Hinter dem Sarg stehen Maria und Johannes. Maria beugt sich wehklagend mit gerungenen Händen über ihren toten Sohn. Johannes, rechts neben ihr, ergreift die Trauernde am Arm, um sie zurückzuhalten. Aus weißen Wolken rechts und links oben in den Ecken schweben Engel mit Weihrauchkessel und Weihwassersprenger hernieder. - Links wird der noch freibleibende Raum durch ein Teppichornament ausgefüllt.

Überblicken wir den Passionszyklus noch einmal in seiner Gesamtheit - wir werden auf dieses Hauptwerk des Meisters noch oft zurückkommen und wollen uns daher bei der allgemeinen Betrachtung kurz fassen -, so beobachten wir, daß sich der Künstler langsam aus der anfänglichen Befangenheit, die die Stadtansicht und das anschließende noch an das spätromanische Schema gebundene Abendmahl beherrscht, befreit und bereits in der Szene im Garten Gethsemane zu einem lockereren Aufbau übergeht. In der Gefangennahme, wo sich das Geschehen dramatisch zuspitzt, wird erstmals die ganze Persönlichkeit des Künstlers transparent. Hier weicht er von dem Gewohnten der Zeit ab, komponiert seine Figuren freier, faßt das Geschehen zusammen und setzt sich mit der Bedeutung des Inhaltes der Szene eingehend auseinander. In den nachfolgenden Bildern der Vorführung Christi vor Herodes, der Geißelung und Dornenkrönung wird wiederum ein ruhigerer Ton angestimmt. In der Kreuztragung kommt abermals eine starke Bewegung zum Durchbruch, die für das ganze Bild bestimmend wird. Unvergleichlich stark und unmittelbar kommt hier die Anteilnahme am Geschehen in der Haltung, in der Sprache der Gebärden und in der Mimik, unterstrichen von der großartigen Gewandbildung und der kontrastreichen Farbgebung bei den Hauptgestalten zum Ausdruck. Die Kreuztragung und die beiden letzten Szenen des Zyklus - Kreuzabnahme und Grablegung - folgen wieder eher dem Schema der Zeit und finden in zahlreichen kontemporären Bildern gleichen Inhalts ihre Entsprechungen. Aber auch hier steht das Bemühen des Künstlers, nicht nur ein Schema zu übernehmen, sondern das, was die Menschen, die er schildert, innerlich

zutiefst bewegt, zu ergründen und für die seelischen Vorgänge, für Trauer, Schmerz und Opfer, die entsprechende Form zu finden, im Vordergrund. Die ergreifende Gruppe von Maria und Johannes unter dem Kreuz ist dafür der beredte Ausdruck.

Apostel- und Heiligenzyklus

An die obere Reihe des Passionszyklus schließt sich an der Nordwand eine Apostel- und Heiligenreihe an, die sich dann auf der Ostwand - also am Chorbogen - und auf der Südwand fortsetzt (1).

Die Figuren dieses Zyklus sind etwas größer als die der Passion, weshalb der Maler das Bildfeld hier tiefer herabzog, so daß der unter der Darstellung angebrachte Zierstreifen - eine von schmalen roten und gelben Bändern gerahmte Rosettenborte -, der die Figurenreihe von den darunterliegenden Darstellungen trennt, mit dem Ornamentband des Passionszyklus nicht in gleicher Höhe zu liegen kommt.

An der Nordwand sehen wir zunächst einen Heiligen mit kurzem grauem Haar und Bart, der durch seine Attribute - Krone und Szepter - als heiliger Luzius bezeichnet wird. Er ist frontal gegeben und wendet nur den Kopf ein wenig nach rechts. Die strenge Haltung wird durch die Umrisse und durch die Führung der Gewänder noch unterstrichen. In senkrechten Falten wird die graugrüne Ärmeltunika vor dem Körper zusammengefaßt, und auch der dunkelrote, mit weißem Pelz gefütterte Mantel schließt sich dieser Faltenführung, die nur durch die seitlichen Schüsselfalten und die Wellenlinien des Saumes gemildert wird, an.

Dem heiligen Luzius wendet sich von rechts ein weiterer Heiliger zu, der durch seine Kleidung und durch die Tonsur als Priester gekennzeichnet wird, und den der Kelch, den er in seiner Hand hält, als heiligen Florinus charakterisiert. Dieser Gestalt scheint der Meister seine besondere Aufmerksamkeit geschenkt zu haben. In wenigen knappen Zügen wird der edle Kopf mit den schmalen Wangen und der kräftig ausgebildeten Kinnpartie

(1) Kdm. Grbd. Bd. IV, S. 330, Abb. 395.

umrissen. Dunkles, kurzgeschnittenes Haar umschließt die hohe Stirn. Der schmale energische Mund, die schmale gerade Nase und die nur leicht gewölbten Augenbrauen über den großen Augen verleihen dem Gesicht eine gewisse Strenge und großen Ernst. Ein schlanker Hals leitet zu den schmalen etwas abfallenden Schultern über, auf denen die hellgrüne mit einem Punktmuster verzierte Kasel aufliegt, die von den angewinkelten Armen hochgerafft wird und auf den Seiten vor dem Körper Schüsselfalten bildet. Im Gegensatz zu der weichen Umrißlinie und dem bewegten Oberflächenspiel bei der Modellierung dieses Gewandes wird die Albe in geraden, nur ganz wenig modellierten senkrechten Falten herabgeführt und erst die Saumlinie mit ihren kleinen Kräuselfalten zwischen den Füßen lockert diese Strenge, die durch die hier vertikal verlaufenden Umrisse noch verstärkt wurde, wieder auf. Stola und Manipel zeigen ein Ziermuster - auf dunkelbraunem Grund werden kleine weiße Zweige diagonal angeordnet -, das uns später als Trennungstreifen zwischen den beiden Bildreihen des biblischen Zyklus in Lücken wieder begegnen wird.

Nach diesem Heiligen schließen sich nun weiter rechts die Apostel an. Daß hier etwas anderes beginnt, wird dadurch kenntlich gemacht, daß sich der Heilige und der erste der Apostel einander den Rücken zuwenden, der eine also in Dreiviertelansicht und links, der andere nach rechts gegeben ist.

Der erste der Apostel - wir erkennen ihn an seinem Pilgerstab und an seinem mit Muscheln besetzten Mantel - ist Jakobus der Ältere. Er ist als bärtiger alter Mann mit langem gelockerten Haar und Bart gegeben und wendet seinen schmalen Kopf mit der durchfurchten Stirn und dem energisch vorgeschobenen Kinn nach rechts. Seine Kleidung ist die für die Apostel übliche, die wir schon vom Passionszyklus her kennen, also eine einfache Ärmeltunika, die meist in senkrechten Falten bis zu den Füßen herabfällt, und einen Radmantel. Der Mantel liegt hier auf beiden Schultern auf und fällt von der linken steil herab. Von der rechten Schulter wird er über den Oberarm gelegt, vom Unterarm hochgezogen und an den Körper gepreßt. Über den Hüften entstehen Schüsselfalten, die ihre Entsprechung in der Wellenlinie haben, die der Mantelsaum auf der anderen Seite beschreibt.

Der nächste und letzte Apostel auf der Nordwand ist nicht näher durch ein Attribut gekennzeichnet. Er trägt nur in seiner rechten Hand ein Buch, die andere indessen hält er mit nach außen gewendeter Innenfläche vor den Oberkörper. Die strenge Formalität, in der er erscheint, wird durch die Umrisse sei-

ner Gewänder gemildert. Über seiner hellen, bräunlich-violetten Tunika trägt er einen weiten grünen Mantel, der zunächst die Schultern eng umspannt, sodann aber über den Ellenbogen der angewinkelten Arme ausläßt und hochgerafft wird und auf den Seiten tiefe, im Profil gegebene Schüsselfalten bildet. Die Säume werden vorne gerade herabgeführt und springen unten spiralig hoch, um schließlich in engen Wellenlinien auszulaufen.

Der erste an der Ostwand in der nördlichen Ecke Dargestellte wird durch einen Pfeil, den er in seiner linken Hand hält und durch ein Buch in seiner Rechten, gekennzeichnet. Erwin Poeschel dachte daher an den heiligen Sebastian (1). Da er aber in der Art der Apostel gekleidet und barfuß gegeben ist, so scheint diese Zuschreibung fraglich.

Auch ist kaum anzunehmen, daß der Künstler den Apostelzyklus unterbricht und einen Heiligen dazwischensetzt. Die beiden Heiligen auf der Nordwand stehen ja außerhalb der Apostelreihe und werden durch ihre Haltung deutlich von dieser getrennt. Zudem wird Sebastian in der Regel nicht mit einem Buch und nur ganz selten (2) als bärtiger Mann dargestellt, wie es hier der Fall ist. Es scheint sich hier also vielmehr um einen Apostel zu handeln. Um welchen, bleibt allerdings zweifelhaft. Im Typus erinnert er an den Philippus der Lüener Ostwand. Ob der Pfeil in einen Kreuzesstab umgeändert werden muß, wie er dort erscheint, und ob dieser bei einer Renovation falsch ergänzt wurde, oder ob ein Versehen des Künstlers vorliegt, muß allerdings dahingestellt bleiben. Nur die linke Partie ist noch erhalten und zeigt Reste eines dunkelroten Gewandes und eines grauen Mantels. Alles übrige wurde bei der Renovation in Umrißzeichnung ergänzt.

Zwei weitere Apostel waren wohl früher in der Mitte der Ostwand angebracht. Sie sind bei dem Umbau im 15. Jahrhundert in Wegfall gekommen, so daß sich die Apostelreihe heute erst auf der anderen Seite des Bogens fortsetzt, wo wir Apostel vorfinden, die durch eine Beischrift ihrer Namen als Johannes und Thomas bezeichnet werden.

Die Gestalt des Johannes ist auf der linken Seite, namentlich in den unteren Partien beschädigt. Der Apostel ist als bartloser Jüngling mit hellem Haar ge-

(1) Kdm. Grbd. Bd. IV, S. 328.

(2) z. B. in Rom in San Pietro in Vincoli.

geben. Die übliche Dreiviertelansicht, die wir bei den meisten Figuren dieser Reihe antreffen, ist auch hier beibehalten worden, jedoch variiert der Meister sie insofern, als er den Körper nach links, den Kopf hingegen nach rechts dreht, und den Apostel dadurch auf den Nachbarn zu seiner Linken bezieht. Bei der Haltung der Hände und der Wiedergabe des Gewandes - er trägt eine bräunliche Tunika und einen leuchtend gelben Radmantel - wiederholt der Künstler nahezu jene Anordnung, die er bereits für den letzten Apostel an der Nordwand getroffen hatte.

Bei dem Apostel Thomas dient dem Künstler die Gestalt des Jakobus des Älteren von der Nordwand als Vorlage, die er mit nur wenigen Abwandlungen, der Apostel wendet sich nach links, und seine Gewandung, eine dunkelrote Tunika und ein hellvioletter Mantel mit gelbem Futter ist etwas stoffreicher, hierher übertrug.

Die Apostel an der Südwand sind durch die spätere Erweiterung des Fensters größtenteils zerstört. Am besten ist der erste in der Südostecke erhalten. Der Kopf allerdings ist bei der Renovation nachgezeichnet worden. Er ist entsprechend dem ihm an der Nordwand gegenüberstehenden Apostel, dem er auch in der Haltung und Gewandanordnung gleicht, frontal gegeben. Bei den Farben verwendet der Künstler sein häufig wiederkehrendes Rotbraun für das Untergewand und ein Ockergelb für den Mantel, den er mit einem grünen Futter versieht.

Die drei anderen Apostel an dieser Wand sind bis auf ganz geringe Farbreste zerstört und wurden daher bei der Renovation in den Umrissen, die sich hier allerdings größtenteils nicht einmal auf die alte Zeichnung stützen konnten, nachgezeichnet.

Zusammenfassend läßt sich über den Heiligen- und Apostelzyklus noch folgendes sagen : Die Figuren werden, wie wir sahen, einfach nebeneinander aufgereiht und wenden sich entweder dem Beschauer in Frontalansicht zu oder werden in der üblichen Dreiviertelstellung paarweise aufeinander bezogen. Sie füllen die ganze Höhe des Bildfeldes und ragen mit ihren Nimben sogar teilweise in den oberen - heute größtenteils verdeckten - Zierstreifen hinein und überschneiden auch gelegentlich den unteren Ornamentstreifen.

Die Gewandung ist durchweg die gleiche. Es handelt sich um einfache, vorne in parallelen senkrechten Falten geordnete Tuniken, die am Halsaus-

schnitt eine sich stets in gleicherweise wiederholende Falte zeigen. Über den Füßen stauen sich die Stoffmassen, und die Säume bilden kleine gekräuselte Kurven. Die Mäntel werden über beide Schultern gelegt und fallen entweder vorne in geraden Steilfalten herab, werden aber viel häufiger - unterstützt durch die Gebärden und durch die Haltung der Arme und Hände - hochgerafft, so daß sie in der Silhouette tiefe, oft etwas kantige Schüsselfalten und wellenförmige Saumlinien zeigen.

Durch die Modellierung der Faltenpartien und das Gegeneinandersetzen heller und dunkler Farben, besonders durch das meist andersfarbige Futter der Mäntel, erreicht der Künstler ein lebhaftes Farb- und Oberflächenspiel. Die Nimbren sind verschiedenfarbig und nehmen oft eine der Farben der Gewandung wieder auf. In einem dunkleren Ton der Grundfarbe der Nimbrenscheibe wird stets ein Strahlenkranz einbeschrieben.

Im gesamten läßt der Künstler hier bei diesem Heiligen- und Apostelzyklus durchblicken, daß er bemüht ist, die durch das Thema gegebene Gleichförmigkeit zu durchbrechen, und es gelingt ihm durch zahlreiche Variationen, sei es durch verschiedene Standmotive, durch die Beziehung der Personen zueinander, durch Gebärden, durch die verschiedene Haar- und Barttracht, durch mannigfaltige Abwandlungen bei der Gewandanordnung und nicht zuletzt durch die Farben die Reihe abwechslungsreich zu gestalten. Mit großer Sorgfalt, ohne sich jedoch in Details zu verlieren, geht er auf jede der Gestalten ein, und versucht, einigen Figuren - trotz des letztlich begrenzten Formenapparates, dessen er sich bedienen kann, - individuelle Züge zu verleihen.

Heiligenlegenden

a) Der heilige Sebastian

Unter den Heiligen an der Nordwand - sich an den unteren Streifen des Passionszyklus anschließend - ist das Martyrium des heiligen Sebastian gegeben. Das Bild ist auf der linken Seite beschädigt, sonst aber gut erhalten (1).

(1) Kdm.Grbd. Bd. IV, S.331, Abb. 396.

Der Heilige ist ähnlich wie Christus im danebenliegenden Bild der Geißelung, dessen Schema hierher übertragen wurde - jedoch in etwas steiferer Haltung - mit beiden Beinen und einer Hand, die andere hängt schlaff herab, an eine dünne Martersäule gebunden. Der Kopf, der von einem dunkelroten Nimbus umschlossen wird, ist nach links gewendet und blickt zu der aus einer Wolke greifenden Hand Gottes. Der magere Körper des Sebastian ist nur mit einem weißen Lendentuch, das bis zu den Knien herabreicht, bekleidet. Wie von einer Mandorla wird der Heilige von den Pfeilen, die auf ihn abgeschossen wurden, umschlossen. Die Pfeile sind jeweils vor den Körper gezeichnet oder berühren ihn nur, dringen aber nicht in ihn ein.

Zu beiden Seiten stehen Schergen, die weitere Pfeile auf den Gefesselten absenden. Der auf der linken Seite zielt mit seiner Armbrust auf die Beine, der andere richtet Pfeil und Bogen gegen den Oberkörper des Sebastian. Der Scherge zur Rechten ist mit dem Oberkörper in Rückansicht gegeben, der Kopf ist ins Profil gewendet und erinnert mit seiner niederen Stirn, der kurzen, breiten Nase und dem kurzen, struppigen Haar an den Judas des Abendmahls. Die gespreizte Beinstellung mit einem vorgesetzten etwas hochgestellten Fuß ist uns bereits im Passionszyklus bei der Geißelung und Domenkrönung begegnet. Ein dunkelbrauner Streifen, der sich um das ganze Bild legt, schließt diese Szene gegen die nun weiter rechts folgende ab.

b) Die Nikolauslegende

In der nordöstlichen Ecke, teils noch an der Nordwand, zum Teil schon auf die Ostwand übergreifend, befindet sich eine Szene, deren Inhalt bis jetzt noch nicht befriedigend gedeutet werden konnte.

Wir sehen - an der Nordwand - einen bärtigen alten Mann in einem grauen Gewand auf einer Bank sitzen. Seine Rechte ist erhoben und hält einen kurzen dünnen Stab, die andere ruht auf seinem linken Knie. Rechts neben ihm steht ein Mädchen, das in seiner rechten Hand eine gelbe Kugel hält und zu dem alten Mann blickt. Sie trägt über einem grünen Untergewand einen dunkelroten mit weißem Pelz gefütterten armellosen Überzug, eine sogenannte Sukkenie, ein Kleidungsstück, das am Ende des 13. und zu Beginn des 14. Jahrhunderts üblich war, u. a. sehr häufig in der Manesse-Handschrift vor-

kommt, wie überhaupt diese Gestalt in ihrer ganzen Haltung an Figuren dieser Handschrift erinnert (1). Über ihre Schultern fällt langes braunes Haar, in das ein schwarzes mit weißen Perlen verziertes Band gebunden ist, in Locken herab.

An der Ostwand - dieser Gestalt den Rücken zuwendend - sehen wir ein zweites Mädchen, das ebenfalls eine Kugel in der Hand hält. Sie unterscheidet sich von dem ersten nur durch die Farbe und Faltenführung ihrer Kleidung, die Körperhaltung hingegen wiederholt sich. Weiter rechts werden dann noch Fragmente einer dritten Figur sichtbar, die den beiden Mädchen entsprochen haben mag. Sie wird heute zum größten Teil von der hier angebrachten Kanzel verdeckt. Zu erkennen sind noch Reste eines dunkelroten Mantels und der langen braunen Haare, sowie ein Teil des Kopfschmuckes.

Erwin Poeschel vermutet in dieser Darstellung an der Nordwand Susanna oder eine andere Frau vor dem Richter und sieht in der Gestalt an der Ostwand dieselbe Frau; die Fragmente der letzten erwähnt er nicht (2).

Wir möchten hingegen in diesem Zusammenhang an die *Legenda aurea* verweisen, die berichtet, daß ein zwar von Geburt edler, aber völlig verarmter Nachbar des heiligen Nikolaus seine drei Töchter der Schande preisgeben wollte, um dadurch wieder zu Vermögen zu kommen. Als der heilige Nikolaus davon hörte, warf er des Nachts Klumpen von Gold in die Kammer der Mädchen, um sie aus ihrer Not zu retten.

In den Kugeln, die die Mädchen in den Händen halten, haben wir wohl die Goldklumpen zu sehen, die sie von dem Heiligen, der hier nicht sichtbar ist - vermutlich war er an der Ostwand an der Stelle, die heute die Kanzel einnimmt, angebracht -, erhielten. Ihm wenden sich die beiden Mädchen auf der Ostwand zu, während jene auf der Nordwand das Geschenk dem auf der Bank sitzenden alten Mann zeigt. Wahrscheinlich ist dieser der Vater der Mädchen, denn er ist ohne Nimbus dargestellt. Allerdings fraglich bleibt die Deutung des Stabes, den er in seiner Hand hält, und der eigentlich einem Richter zukommt.

(1) Vergleichen ließe sich etwa die Dame auf dem Bild des von Kürenberg.

(2) Kdm. Grbd. Bd. IV, S. 328.

Heilige Bischöfe

An der Ostwand, rechts vom Choreingang, und an der anschließenden Südwand sind zwei Bischöfe angebracht, die durch eine Inschrift im unteren Streifen des darüberliegenden Ornamentbandes als S. Conradus und S. Ambrosius bezeichnet werden. Vermutlich setzte sich die Reihe der Bischöfe sowohl an der Ost- als auch an der Südwand noch weiter fort. Zumindest für die Südwand wird dies durch den Anfang einer weiteren Inschrift gesichert.

Der heilige Conradus an der Ostwand wird frontal gegeben. Der Kopf, der von kurzem grauen Haar und Bart und einem dunkelbraunen Nimbus umrahmt wird, ist in Dreiviertelansicht nach links gewendet. Mit der rechten Hand umfaßt der Heilige in Schulterhöhe seinen Bischofsstab, die andere hält ein Buch. Die Kleidung besteht aus Albe, gelber Dalmatika und grüner Kasel. Inful und Mitra zeigen weiße Farbe. - Vermutlich handelt es sich bei diesem Heiligen um den Bischof der Diözese Konstanz aus dem 10. Jahrhundert (1).

Der heilige Ambrosius entspricht der soeben besprochenen Gestalt in Haltung und Kleidung. Auch er erscheint frontal und wendet nur den Kopf zur Seite. Bei seiner Kleidung wird der Akzent auf Kontraste gelegt und gegen das helle Gelb seiner Kasel ein dunkles Rotbraun gesetzt, das die Dalmatika und den Nimbus bezeichnet. Dieser wiederum hebt sich einerseits von dem mittelblauen Hintergrund, andererseits von der weißen Mitra ab.

Die Anbringung der zuletzt erwähnten Szenen und der Bischöfe hängt vielleicht mit Altären zusammen, die diesen Heiligen geweiht waren, von denen uns jedoch keine Nachrichten überliefert sind.

(1) s. Braun, Tracht und Attribute, S. 431 - 432; Sales-Doyé, Heilige und Selige, Bd. I, S. 219-220.

Datierung

Die zeitliche Ansetzung der Malereien bereitet, da wir - wie eingangs bereits erwähnt wurde - keine Nachrichten über die Tätigkeit dieses Künstlers besitzen, die Baugeschichte der Kirche von Waltensburg uns zudem keinen Anhaltspunkt geben kann, einige Schwierigkeiten.

Erwin Poeschel datiert dieses Werk in das zweite Viertel des 14. Jahrhunderts, bzw. gegen 1350, und verweist - besonders für den Kreuzigungstypus auf das in der oberen Sakristei des Konstanzer Münsters angebrachte Wandgemälde von 1348 (1).

Zwar ergeben sich auf den ersten Blick hin einige Analogien, speziell für den Körper Christi ist das zutreffend - abgesehen selbstverständlich von der ganz persönlichen Handschrift der beiden Meister. Aber zugleich fallen doch beachtliche Unterschiede auf. So zeigt Waltensburg nicht jenen Stoff- und Faltenreichtum, weder bei dem Lententuch Christi noch bei der Gewandung irgendeiner anderen Gestalt, wie dieses bei der Konstanzer Kreuzigung der Fall ist. Auch die weichen, in vielen Kurven abwärts fließenden Wellenlinien der Säume, und die vor dem Körper angeordneten tiefen gerundeten Schüsselfalten fehlen in Waltensburg, ebenso die durch herabhängende Gewandteile bereicherte und aufgelockerte Umrißlinie der Figuren.

Die im wesentlichen einem hohen Rechteck einbeschriebenen Gestalten unseres Meisters mit ihren einfachen Konturen, die höchstens von einigen im Profil gesehenen, etwas kantigen Schüsselfalten oder leicht geschwungenen seitlichen Saumlinien unterbrochen werden, zeigen eine viel größere Verwandtschaft zu jenen Werken, die noch stärker dem Stil des ersten Jahrhundertviertels verpflichtet sind.

Wir erinnern in diesem Zusammenhang an den Grundstockmaler der Manesse-Handschrift, mit dem unser Meister neben der einfachen Umrißzeichnung auch einzelne Motive der Faltenführung und die schlaufenförmigen Saumendigungen gemeinsam hat. Weiter erwähnen wir die Kreuzigung im Konstan-

(1) Kdm. Grbd. Bd. I, S. 78; Bd. IV, S. 328-330; NZZ. Nr. 2194, 1932.
Abb. der Konstanzer Kreuzigung bei Joseph Gramm, Spätmittelalterliche Wandgemälde im Konstanzer Münster, Straßburg 1905, Tafel II-V.

zer Dominikanerkloster (jetzt Inselhotel), die ungefähr um 1330 anzusetzen ist (1). Zwar ist der Erhaltungszustand sehr schlecht, jedoch ist zumindest die gegenüber der Kreuzigung von 1348 einfachere Linienführung ersichtlich. Man kann ferner auf die Wandmalereien von Oberwinterthur und Oberstammheim hinweisen, deren Entstehung ebenfalls in die 30er Jahre verlegt wird, und die die gleichen Merkmale zeigen (2).

In der Glasmalerei könnte man auf die aus Konstanz stammenden Scheiben im Freiburger Münster und diejenigen gleicher Provenienz im Schloß Heiligenberg verweisen, die in die Zeit zwischen 1320 bis 1330 zu datieren sein dürften (3). Königsfelden hingegen zeigt großenteils schon jenen Stoffreichtum und jene Beweglichkeit der Figuren, die uns von der Kreuzigung in der Konstanzer Münstersakristei her bekannt ist.

Auch plastische Werke, etwa die heute im Schweizerischen Landesmuseum aufbewahrte Pietà aus Graubünden (4) und die ebenfalls dort befindliche Muttergottes aus Silenen (5), sowie die Christus - Johannes - Gruppen aus Heiligenkreuztal (6), Sigmaringen (jetzt Berlin, Deutsches Museum) (7) und aus Katharinental (jetzt Antwerpen, Museum van den Berg) (8) mit ihren einfachen Konturlinien und der äußersten Knappheit in der Gewandbildung mit den oft scharf abgeknickten Falten und Säumen lassen sich neben die Waltensburger Malereien stellen.

Alle diese Vergleiche - wir haben uns dabei auf einige wenige Werke verwandter Stilkreise beschränkt - zeigen, daß die Wandbilder in Waltensburg viel eher jener Stilstufe um 1330 entsprechen als jener, zu der die Konstanzer Kreuzigung von 1348 gehört.

-
- (1) Max Wingenroth, Die in den letzten zwanzig Jahren aufgedeckten Wandgemälde im Großherzogtum Baden, Zs.f.d.Gesch.d. Oberrheins, N.F.XX, Heidelberg 1905, Tafel 3.
(2) Gantner, KgS. Bd.II, S. 287 - 289, Abb. 250 - 253.
(3) Geiges, Mittelalterlicher Fensterschmuck, S. 331, Abb. 783 ; S. 341-342, Abb. 804-806.
(4) Futterer, GBDS. Abb. 86-87.
(5) - (8) ibd. Abb.10 ; 297; 280 ; 81.

C H U R , Kathedrale.

Schon bevor man die Fresken in Waltensburg entdeckt hatte, war man auf jene in der Taufkapelle der Kathedrale von Chur, im westlichen Joch des nördlichen Seitenschiffes gestoßen (1). Man fand sie 1924/25 zusammen mit anderen Malereien im gleichen Bildfeld, die jedoch einer späteren Etappe angehören (2).

Die Fresken, die von unserem Meister stammen, vereinen hier eine Reihe von Merkwürdigkeiten.

Zunächst fällt die eigenartige Form des Bildfeldes auf. Es ist nicht das ganze Bogenfeld bemalt, sondern nur ein Rechteck in der Mitte desselben, das sich dann nach oben hin in stumpfen Winkeln öffnet und mit dem Schildbogen zusammenstößt, so daß die bemalte Fläche das Aussehen eines Pilzes erhält.

Ob das Bildfeld von Anfang an so gestaltet war - vielleicht bedingt durch schon vorhandene Malereien, auf die der Künstler Rücksicht nehmen mußte - läßt sich heute nicht mehr sagen. Rechts unten ragen die Malereien unseres Meisters noch in das Bildfeld späterer Wandbilder hinein, was darauf hindeuten könnte, daß ursprünglich noch weitere Fresken unseres Meisters vorhanden oder zumindest geplant waren (3).

Auf dem Bildfeld, wie es uns heute gegenübertritt, und das in seiner Gestalt am ehesten für eine einzige monumentale Darstellung, etwa eine Kreuzigung, geschaffen scheint, vereinigt der Künstler mehrere Szenen.

(1) Kdm. Grbd. Bd. VII, S. 66, Abb. 52.

(2) Wir halten uns bei den folgenden Ausführungen an Erwin Poeschel, Kdm. Grbd. Bd. VII, S. 65-68 und nicht an Konrad Escher, Die Münster von Schaffhausen, Chur und St. Gallen; Frauenfeld, Leipzig 1932, S. 117

(3) Nach Rücksprache mit dem Bischof von Chur, unter dessen Obhut seinerzeit die Renovationen durchgeführt wurden, hat man bei Probe-schürfungen zu beiden Seiten des Mittelfeldes allerdings keine weiteren Reste mehr von Malereien gefunden.

Zunächst teilt er unten ein breites Feld ab, das er durch ein Ornamentband mit einer Weinlaubranke von den darüberliegenden Darstellungen trennt und nach unten durch einen Zickzackstreifen abschließt. Auf diesem längsrechteckigen Bildfeld, das eine friesartige Aufreihung der Figuren bedingt, bringt der Maler rechts eine Anbetung der Könige an, der er links synchronistisch drei Heilige zuordnet.

Darüber sehen wir in der Mitte Christus am Kreuz, verbunden mit einer Marienohnmacht auf der linken und drei heiligen Kopfträgern auf der rechten Seite. Über dieser Darstellung - der Rundung des Schildbogens folgend - erscheinen sechs Engel, die aus Wolken herniederschweben.

Der Schildbogen, der das Bogenfeld begrenzt, bildet im Querschnitt ein Rechteck. Durch eine geschickte Bemalung in rötlich-violetten Tönen und weißen Fugen gelingt es dem Meister, den Eindruck eines reich profilierten Bogens hervorzurufen.

Die Anbetung der Könige ist in dem der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts geläufigen Schema gegeben (1). Maria sitzt auf einem Thron - hier in Dreiviertelansicht nach links - und hält das Kind, das auf ihren Knien steht, mit beiden Händen fest. Der dunkelrote Mantel, den sie über einem weißen Untergewand trägt, ist vorne geschlossen und fällt in großen schweren Faltenpartien herab. Unten stauen sich die Stoffmassen und breiten sich über den Thron aus. Über das hellbraune Haar ist ein weißes Tuch gelegt, das von einem gelben Nimbus umschlossen wird, der sich von dem kräftig mittelblauen Hintergrund abhebt. Das Kind ist mit einem hellgrünen langen Gewand bekleidet. Der Nimbus ist gelb. Rechts neben dem Thron - teilweise, besonders in den unteren Partien, beschädigt - steht Joseph, der sich zu Maria neigt und seine linke Hand auf ihre Schulter legt. Die drei Könige kommen von links heran. Der erste und älteste mit grauem Haarkranz und Bart ist bereits niedergekniet und hat die Krone von seinem Haupt genommen und auf sein linkes Knie gelegt. In seiner Linken hält er einen Deckelpokal, den er dem Kind als Geschenk darbringt. Er hat den Deckel herunter genommen, und das Jesuskind beugt sich ein wenig vor und greift mit seinen beiden Händchen in das bis über den Rand ge-

(1) Gantner, KgS. Bd. II, S. 282, Abb. 246.

füllte Gefäß. Der alte König trägt ein violettes Untergewand mit langen engen Ärmeln, darüber ein gelbes Gewand mit dreiviertellangen weiten pelzverbrämten Ärmeln und einen ärmellosen Reisemantel. Die beiden anderen Könige führen ebenfalls Deckelpokale bei sich. Der zweite mit braunem Haar und kurzem Bart ist in besonders kostbare Gewänder gekleidet. Er trägt über einem grünen Untergewand einen dunkelroten Mantel mit weißem Pelzfutter und einem großen weißen Pelzkragen. Mit seiner Linken deutet er auf den Stern, der über dem knienden König erscheint und wendet sich dabei seinem Begleiter zu, um ihn darauf aufmerksam zu machen. Dieser jüngste der drei Könige ist in Dreiviertelansicht nach rechts gegeben. Sein grüner Mantel fällt links in flachen Schüsselfalten, rechts in senkrechten Parallelfalten herab, so daß die Gestalt schmal wirkt und die etwas steife Haltung dieser Figur dadurch noch unterstrichen wird.

Weiter links sehen wir dann die drei Heiligen. Um anzudeuten, daß sie mit der Anbetung der Könige nicht in Zusammenhang stehen, ist die erste Gestalt rechts, eine weibliche Heilige, in Dreiviertelansicht nach links gegeben, sie wendet sich also deutlich von der Darstellung der Anbetung ab.

Erwin Poeschel bezeichnet diese Heilige als Katharina. Die Attribute jedoch - ein Pilgerstab, ein Pilgerhut und eine Pilgertasche, von der wir den Riemen sehen - sind nicht der Heiligen Katharina zugehörig, sondern deuten auf eine Pilgerin. Diese Attribute kommen an sich der Hl. Birgitta von Schweden zu. Da diese aber erst 1373 starb und 1391 kanonisiert wurde, unsere Malereien aber der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts angehören, und keinerlei Nachrichten über Altarweihen vorhanden sind, die auf eine Heilige hinweisen, der diese Tracht auch zukommen könnte, so müssen wir die Frage, welche Heilige hier gemeint ist, auf sich beruhen lassen. Die Heilige ist mit einem roten Mantel mit gelbem Futter und einem grauen Untergewand bekleidet. Der Stab in ihrer Linken ist weiß, das Buch, das sie in der erhobenen rechten Hand hält, ist schwarz, ebenso der Hut, der durch seine eigenartige Form auffällt, die dann, jedoch etwas größer, links bei dem Apostel Jakobus d. Ä. wiederkehrt. Die Pilgerin wendet sich ihrer Nachbarin zu ihrer Rechten zu. Diese trägt eine Krone und hält in ihrer Linken einen Märtyrerzweig. Da diese allgemeinen Attribute keine Identifizierung zulassen und auch die Kleidung - ein mit weißem Pelz gefütterter dunkelroter Mantel über einem gelben Kleid - keine weiteren Auf-

schlüsse gibt, muß die Frage, welche Heilige hier zur Darstellung gelangte, ebenfalls offenbleiben. Vielleicht können wir in ihr die Hl. Emerita erkennen, die gelegentlich mit einem Palmzweig und einer Krone abgebildet wird, und der in Graubünden große Verehrung zuteil wurde (1). Die Heilige ist in Dreiviertelansicht nach rechts gegeben. Der Oberkörper ist etwas zurückgebogen, der Kopf wiederum nach rechts geneigt, so daß die Gestalt eine leichte S-Kurve beschreibt, die durch die Führung des Gewandes noch unterstrichen wird, indem der weite Mantel unten nicht in geraden Falten herabfällt, wie z. B. bei dem jüngsten der drei Könige und der Pilgerin, sondern nach links ausschwingt.

Ganz links auf diesem Bildstreifen sehen wir den Apostel Jakobus d. Ä., der allerdings hier jugendlich und bartlos erscheint (2). Der Apostel ist frontal gegeben. Mit der linken Hand umfaßt er seinen Pilgerstab, in der rechten hält er ein Buch. Seine Kleidung besteht aus einer dunkelroten Ärmeltunika, die bis auf die nackten Füße herabfällt und dort Staufalten bildet. Als Kopfbedeckung trägt er einen grauen mit weißen Muscheln besetzten Pilgerhut (3).

(1) E. A. Stüchelberg, Die Schweizerischen Heiligen des Mittelalters, Zürich 1903, S. 28 - 29. Und: Oskar Farner, Die Kirchenpatrozinien des Kantons Graubünden, Jahresberichte der Historisch-antiquarischen Gesellschaft von Graubünden, 1924, S. 106 - 108.

(2) Eine ähnliche Gestalt, ebenfalls jugendlich und bartlos, mit Pilgerstab und -hut und einer Muschel befindet sich im Tulenhauptfenster im Münster von Freiburg i. Br. Geiges, Mittelalterlicher Fensterschmuck, S. 149, Abb. 376 und 377. Geiges bezeichnet diese S. 148 - allerdings mit Vorbehalt - als Jakobus d. Ä. Angesichts der Tatsache, daß diese Gestalt aber weder die Tracht der Apostel sondern einen Mantel mit großem Pelzkragen trägt, noch barfuß gegeben ist, wie es für einen Apostel üblich wäre, ist eher anzunehmen, daß es sich um einen heiligen Pilger und nicht um den Apostel Jakobus d. Ä. handelt. Hier in Chur erscheint der Apostel barfuß und in der ihm zukommenden Kleidung.

(3) Eine Kopfbedeckung in dieser Form begegnet uns u. a. bei dem erwähnten Pilger des Tulenhauptfensters im Freiburger Münster und in der Manessehandschrift beim Meister Johannes Hadlaub (Nr. 125, Fol. 371 a).

Das obere Bildfeld, in dem sich - wie bereits erwähnt - wiederum mehrere Momente, nämlich Christus am Kreuz, eine Marienohnmacht und drei heilige Kopfträger vereinen, bringt nun eine weitere Merkwürdigkeit (1). Nur die linke Hälfte des Bildes ist bis zu Ende ausgeführt und koloriert worden, während die rechte bis auf geringe Farbspuren des blauen Hintergrundes (bei dem zweiten Engel von rechts) nur die Vorzeichnung zeigt. Diese Vorzeichnung liegt eine Schicht tiefer als jene des Farbauftrages. Ob die rechte Seite nicht zur Ausführung gelangte, oder ob die Farbschicht entfernt wurde, als man in späteren Jahrhunderten andere Malereien dort anbrachte, läßt sich nicht mit Genauigkeit sagen. Da es aber für jene Zeit sehr ungewöhnlich wäre, Malereien jahrzehntelang in unfertigem Zustand zu belassen, noch dazu in einer Kathedrale und an einer relativ wichtigen Stelle innerhalb des Gotteshauses, nämlich in der Taufkapelle, so möchte man eher annehmen, daß sie in späterer Zeit entfernt wurden, bzw. daß sich der Farbauftrag beim Entfernen darüberliegender Malereien mit abgelöst hat. Interessant für uns ist, daß die ausgeführten Malereien durchaus nicht immer in allen Einzelheiten mit der Vorzeichnung übereinstimmen, sondern daß hin und wieder Änderungen vorgenommen wurden. So wurde hier bei dem letzten Arbeitsgang, nämlich beim Auftragen der Farben, der Kreuzesbalken höher gelegt als ihn die Vorzeichnung angibt (2).

Der Kruzifixus, bei dem nur der rechte Arm koloriert ist, und der sonst nur in groben Zügen ganz summarisch angelegt ist, entspricht etwa demjenigen von Waltensburg und Lünen. Der Körper ist - der Achse des Kreuzstammes folgend - ganz leicht nach links gewendet. Der Kopf ist auf die rechte Schulter gesunken. Die Arme sind etwas stärker durchgebogen als in Waltensburg, und die Hände sind verkrampft. Das Lendentuch, das ähnlich wie das in Waltensburg um den Unterkörper geschlungen ist, ist etwas kürzer als jenes, die Beine sind nicht so stark hinaufgezogen wie dort. Auch hier - und zwar in der klaren Linienführung der Vorzeichnung ganz deutlich sichtbar - sind die Beine einfach nebeneinandergestellt und nicht übereinandergelegt, so daß der Dreinageltypus auch hier nicht zur Geltung kommt. Über dem Kreuz se-

(1) Kdm Grbd. Bd. VII, S. 67, Abb. 53.

(2) s. auch "Technik und Arbeitsweise des Meisters von Waltensburg.

hen wir - ebenfalls in Vorzeichnung - einen Pelikan, der sich mit seinem Schnabel die Brust aufhackt, um seine Jungen mit seinem Blut zu tränken. Diesem Symbol für den Opfertod Christi entspricht - allerdings nur noch schwach sichtbar - ein Löwe mit seinen Jungen unter dem Kreuz, der auf die Auferstehung hinweist (1).

Die Engel unter dem Schildbogen - je drei zu Seiten des Pelikans - sind auf die Mitte bezogen und blicken auf den Erlöser am Kreuz. Sie schweben aus Wolken herab. Ihre Körper sind in Profilansicht gegeben, die Köpfe - von Nimbos umrahmt - erscheinen teilweise ebenfalls im Profil, teils in Dreiviertelansicht. Die Arme sind entweder verschränkt oder betend erhoben. Nur die Engel der linken Bildseite sind zu Ende ausgeführt, während die der rechten nur vorgezeichnet sind. Einige Farbspuren sind nur bei den Flügeln des zweiten Engels von rechts festzustellen, ferner - wie schon erwähnt - Reste des Hintergrundes. Die Engel entsprechen jenen der Grablegung in Waltenburg, ferner demjenigen in der Kapelle von Dusch und dem am Chorbogen von St. Georg zu Rätzins.

Die drei heiligen Kopfträger auf der rechten Seite des Bildes unter dem Kreuz stehen in keinem unmittelbaren ikonographischen Zusammenhang mit der Kreuzigung. Jedoch ist eine derartige Bereicherung und Erweiterung einzelner Szenen der Passion Christi oder verschiedener Legenden durch Heilige oder andere Personen, die weder durch Textstellen belegt noch inhaltlich auf die jeweilige Szene direkt bezogen sind, für diese Zeit durchaus nichts Außergewöhnliches. Es kündigt sich hier das an, was dann in den figurenreichen Bildern des 15. Jahrhunderts seine Vollendung findet. Anfangs nur locker mit dem jeweiligen Inhalt des Geschehens verbunden, wie z.B. hier in Chur, werden dann in der Folgezeit diese Personen immer stärker in die Handlung miteinbezogen, werden selbst zu handelnden Personen und verschmelzen so mit dem Bildganzen mehr und mehr.

Die Heiligen wenden sich der Mitte zu. In ihren vorgestreckten Händen halten sie ihre Köpfe, die bekrönt sind und jeweils von einem Nimbus umschrieben werden. Die Kleidung, die in sehr zügig und sicher gezeichneten Umriss-

(1) Diese Symbole finden sich u. a. im Münster von Freiburg i. Br. im sog. Malerfenster. s. Fritz Geiges, Der mittelalterliche Fensterschmuck des Freiburger Münsters, Freiburg 1931-33, S. 211, Abb. 512; vgl. auch: Künstele, Bd. I, S. 123 und 126.

sen angegeben ist, besteht aus einem gegürteten Untergewand und einem Mantel. Die Faltenpartien sind durch einige Striche angedeutet. Welche Heiligen hier zur Darstellung gekommen sind, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen. Lediglich ist an der Haartracht erkennbar, daß die erste Figur links eine Frau ist. Es könnte sich demnach um Regula, Felix und Exuperantius handeln. Nachrichten über Altäre dieser Heiligen in der Kathedrale besitzen wir nicht. Hingegen existieren Aufzeichnungen über Altäre zu Ehren der beiden Heiligen Gaudentius und Placidius, die beide durch Enthauptung den Tod fanden, so daß in Erwägung zu ziehen wäre, ob man nicht die beiden männlichen Kopfträger mit diesen Heiligen in Verbindung bringen kann (1).

Die Szene links unter dem Kreuz steht in engstem Zusammenhang mit dem Kruzifixus und bezieht sich auf die Stelle des Johannesevangeliums (19; 25 - 26), die erwähnt, daß bei der Kreuzigung Christi Maria, deren Schwester, Maria, des Kleophas Weib und Maria Magdalena zugegen waren. Der Künstler hat nun diese Textstelle, wie es im 14. Jahrhundert gelegentlich, aber dann im 15. Jahrhundert sehr häufig geschehen ist, noch dahin erweitert, daß er Maria in Trauer und Schmerz über ihren toten Sohn ohnmächtig zusammensinken läßt (2). Um den Schmerz noch eindringlicher zu veranschaulichen wird auch hier, wie bei der Kreuzigung in Waltensburg, die Brust Mariae mit einem Schwert durchbohrt.

Diese Szene ist auf einer relativ kleinen Fläche angebracht, so daß es erforderlich war, die Figuren in die Höhe und Tiefe zu staffeln, was sowohl durch Überschneidungen als auch dadurch erreicht wird, daß die Personen im Vordergrund sitzend oder knieend, die übrigen stehend gegeben sind.

Die Aufmerksamkeit der Beteiligten ist fast ausschließlich auf die zusammengesunkene Maria gerichtet. Nur die Frau links - im blaugrünen Kleid, rotbraunen Mantel mit gelben Futter und weißen Kopftuch - die ihren Schmerz durch die hochgeworfenen Arme auf sehr anschauliche Weise Ausdruck verleiht - schaut auf den am Kreuz Hängenden und scheint von dem Vorgang, der die anderen so beschäftigt, nichts bemerkt zu haben. Die

(1) s. Arnold Nüscheler, Die Gotteshäuser der Schweiz, 1. Heft. Bistum Chur, Zürich 1864, S. 44 - 47.

(2) s. Künstele, Bd. I., S. 478.

Frau, die rechts neben ihr unter dem Kreuz steht, und die in ihrem tiefen Schmerz die Hände ringt, scheint des Geschehens gerade inne zu werden und wendet ihren Kopf in einer scharfen Drehung zurück. In der Bildung des Gesichts und in ihrer Haltung erinnert sie an die Maria der Kreuztragung zu Waltenburg (1). Auch das Gewand ist hier in fast gleicher Weise wiederholt. Der Mantel ist über den Kopf gezogen, fällt locker zu beiden Seiten des Gesichts herab, wird von den angewinkelten Armen zusammengehalten und hochgerafft und dann in senkrechten Steilfalten herabgeführt. Die Gebärde des Schmerzes wirkt hier - wenn wir sie mit jener der Waltensburger Maria vergleichen - um eine Nuance lauter. Diese Steigerung wird im wesentlichen durch die ruckartige Wendung des Kopfes erreicht, die die Geschlossenheit der Figur unterbricht und den Körper stärker bewegt erscheinen läßt. Auch werden dadurch die Hände, die ja mit die wichtigsten Ausdrucksträger sind, mehr betont, indem sie nicht wie bei der Maria von Waltensburg trauernd an die Wange gelegt und dem Umriß der Figur inbeschrieben sind, sondern über den Umriß hinausgreifen und wie für sich vor dem blauen Hintergrund erscheinen.

Die Personen im Vordergrund bemühen sich um die ohnmächtige Maria. Johannes - ganz links - hat sich niedergesetzt, um sie zu stützen. Das Sitzen darzustellen bereitete dem Künstler einige Schwierigkeiten. Der Unterschenkel des vorderen Beines ist zu lang, während der Oberschenkel stark verkürzt und der Oberkörper im Verhältnis wieder zu lang ist. Das linke Bein ist angewinkelt und unter das rechte geschoben. Die Fußsohle ist dem Beschauer zugewendet. Johannes legt seine Linke trauernd an die Wange. Das Gesicht des Jüngers spiegelt überdies den Schmerz über den Tod des Heilands wieder. Auf der Stirn sind tiefe Falten zu sehen. Die Augenbrauen sind stark hinaufgezogen, die Mundwinkel des auffallend klein gebildeten Mundes sind nach unten gebogen.

Maria ist zusammengesunken. Eine Frau, die rechts hinter ihr steht, beugt sich über sie und hält sie an den Schultern, und rechts kniet eine kleine Gestalt, die ihr ebenfalls behilflich zu sein scheint. Die Szene ist hier in den unteren Partien teilweise beschädigt, so daß nicht mehr genau zu entnehmen ist, welche Tätigkeit diese Gestalt ausübt.

(1) Kdm. Grbd. Bd, IV, S. 326, Abb. 39O und Gantner, KgS. Bd. II, S.283.

Das Haupt Mariae ist nach links abgeknickt und ruht auf der linken Schulter des Johannes. Die linke Hand ist müde in den Schoß gesunken, die andere wird von Johannes am Handgelenk umfaßt. In ihrem Gehalt entspricht diese Maria - Johannes - Gruppe jener unter dem Kreuz in Waltensburg, und auch formale Elemente, etwa die Haltung der Köpfe und Hände ist hier ungefähr übernommen worden.

Diese Szene links unter dem Kreuz gehört zu den beachtenswertesten des Waltensburger Meisters und ist durchaus neben die Waltensburger Gefangen-nahme, Kreuztragung und Kreuzigung zu stellen. In einigen Punkten geht sie sogar über diese hinaus. So erhält das Geschehen hier etwas Momentanes, Ausschnitthaftes gegenüber dem des Waltensburger Zyklus. Besonders in den beiden oberen Personen wird dieses deutlich, die durch ihre Gebärden nicht nur ihrer Trauer und ihrem Schmerz hingegeben sind, wie es dann wieder stärker bei den übrigen Personen der Fall ist, sondern die aus ihrer stillen Betrachtung und Andacht herausgerissen werden und ihren Schmerz durch Bewegungen laut werden lassen.

Weiter ist zu bemerken, daß hier neben einer Andeutung von Raumtiefe durch Überschneidungen nun auch jede Figur eine Art "circumfiguralen Raum" um sich herum erhält (1). Zwar ist dieser nur im Keim enthalten, aber der Versuch, eine gewisse Räumlichkeit zu erschließen ist durchaus spürbar und wird in den Bewegungen der Figuren und dem Verhältnis derselben zueinander deutlich.

Zu den übrigen Szenen in diesem Bildfeld - sowohl zu den Kopfträgern auf der rechten Seite als auch zu der Anbetung und den Heiligen im unteren Streifen, die vor einer Art planimetrischen Raumes (2) aneinandergereiht sind - steht die Marienohnmacht in einem gewissen Gegensatz. Besonders fällt dieses ins Auge, wenn wir die Personen links unter dem Kreuz mit jenen auf der rechten Seite vergleichen.

Bei der zeitlichen Einordnung innerhalb der Werke unseres Meisters werden wir wohl nicht fehl gehen - wir müssen ja dabei die Elemente in Betracht ziehen, die am ehesten auf Kommendes weisen - wenn wir die Malereien von Chur kurz nach jenen von Waltensburg ansetzen.

(1) Gantner, KgS. Bd. II, S.276.

(2) Gantner, KgS. Bd. II, S.283.

D U S C H

Als man die kleine Magdalenenkapelle von Dusch bei Paspels im Jahre 1940 renovierte, gesellte sich zu den Werken des Meisters von Waltensburg ein weiteres. Man fand an der südlichen Außenwand Fragmente eines überlebensgroßen Christophorus und im Inneren einen Zyklus der Titelheiligen Maria Magdalena (1).

Der heilige Christophorus nimmt die ganze Höhe der Südwand des kleinen Kirchleins ein. Das Bildfeld - jetzt in den unteren Partien völlig, in den oberen teilweise zerstört - hat einen blaugrauen Hintergrund und wird von einem hell- und einem dunkelroten schmalen Streifen eingeraht. Der Heilige ist frontal gegeben und trägt das Kind nach der älteren Überlieferung auf dem linken Arm, anstatt auf der Schulter, wie es in dieser Zeit sonst schon üblich ist. Mit der Rechten umfaßt er einen dünnen Baumstamm, der ihm als Stütze dient. Seine Kleidung besteht aus einem hellgrünen, in den Falten dunkel getönten Gewand mit einer dunkelbraunen Borte an den Säumen und einem rotbraunen Mantel mit gelben Innenfutter. Vom Christuskind sind nur noch geringe Reste eines hellgelben Kleides und eines grünen Nimbus erhalten.

Die Gestalt des Christophorus ist auffallend lang und schlank und wirkt in ihrer Haltung - verglichen mit anderen Figuren unseres Meisters - starr, was zum Teil schon durch die strenge Frontalstellung bedingt ist. Im ganzen mutet dieses Bild mit seiner repräsentativen Strenge altertümlicher an als andere Werke unseres Meisters. In einer fast genauen Wiederholung finden wir an der Ostwand des Chores von St. Paul zu Rätzüns und an der inneren Südwand der Kirche von Clugin einen Hl. Christophorus. Auch diese weisen dieselben starren und unbeweglichen Züge auf. Anscheinend hielt sich der Künstler bei derartig repräsentativen Darstellungen, die zudem im allgemeinen in monumentaler Form, also als Wand- oder Glasmalerei, weniger dagegen in der Miniaturmalerei auftreten, an eine ältere Vorlage (2).

(1) Die Renovation wurde von Giac. Zanolari durchgeführt.

(2) vgl. auch die Schutzmantelmadonna von St. Gerog zu Rätzüns, Kdm. Grbd. Bd. III, S. 47, Abb. 46.

Weit wichtiger für unsere Betrachtungen sind die Malereien im Innern der Kapelle (1). Der Bildstreifen, der der Titelheiligen gewidmet ist, nimmt die ganze Länge der Nordwand ein, und wird oben und unten von Ornamentbändern eingefasst. Der obere Streifen zeigt eine Akanthusranke auf dunklem Grund begleitet von einem gelben und grünen Streifen auf jeder Seite. Das gleiche Ornament begegnet uns in Waltensburg als unterer Abschluß des Passionszyklus. Der Zierstreifen unter dem Bildfeld zeigt eine Weinlaubranke, die wir in gleicher Art in der Kathedrale von Chur antrafen. Unter diesem Ornamentstreifen sind noch einige Reste einer durch ein Teppichornament bezeichneten Sockelzone sichtbar und auch oben über der Akanthusranke wird die noch freibleibende Mauer durch ein solches Muster ausgefüllt.

Die einzelnen Szenen aus dem Leben der Hl. Magdalena werden ohne Unterbrechung durch Vertikalstreifen synchronistisch aneinandergereiht (2). Der Bildgrund ist durchweg graublau, schwankt aber gelegentlich in der Stärke der Farbtönung. Diese Unterschiede sind auf die Erledigung der einzelnen Tagschichten zurückzuführen, bei denen der Feuchtigkeitsgehalt der Putzschicht anscheinend nicht immer der gleiche war (3). Oben zieht sich ein schmaler blaugrüner Streifen entlang, der ebenfalls Farbunterschiede aufweist, also auch stückweise, entsprechend den einzelnen Arbeitsabschnitten, gemalt wurde. Das gleiche gilt für den Bodenstreifen, der durch hellbraune Farbe mit dunkel- bzw. rotbrauner Schattierung angegeben ist.

Der Maler beginnt den Zyklus mit der Auferweckung des Lazarus, des Bruders der Maria Magdalena. Der Ort der Handlung - ein Friedhof - wird durch eine kleine Kirche und einen Baum im Hintergrunde auf der rechten Seite des Bildes angedeutet. Davor steht der geöffnete Sarg, aus dem sich der wieder zum Leben erweckte Lazarus erhebt. Von links tritt Christus, gefolgt von Maria Magdalena und deren Schwester Martha, heran. Die Personen sind ihrer Würdigkeit entsprechend in der Größe abgestuft, wodurch der Künstler zugleich eine Staffelung in die Tiefe erreicht.

(1) Kdm. Grbd. Bd. VII, S. 438, Abb. 461 und S. 439, Abb. 462.

(2) Ikonographische Hinweise zu diesem Zyklus und zur Magdalenenverehrung im Allgemeinen s. E. Poeschel, NZZ. Nr. 2165, 1944.

(3) s. auch "Technik und Arbeitsweise des Meisters von Waltensburg".

Christus, der sich dem Auferstehenden zuwendet, ist in Dreiviertelansicht nach rechts gegeben und neigt den Kopf leicht zu seiner linken Schulter. Er ist wie üblich in eine hellgraue Ärmeltonika gekleidet, überdies hier einen ockergelb gefütterten dunkelroten Mantel gezogen hat. Dieser wird von dem linken erhobenen Arm gehalten, über den Leib, dann unter dem rechten Arm hindurch über den Rücken geführt und fällt von der linken Schulter in einer senkrechten Falte herab. Mit der rechten Hand weist Christus in segnender Gebärde auf Lazarus, dem er geheißsen hat, sich zu erheben. Eigenartigerweise erscheint dieser hier nicht, wie es der Text des Evangeliums (Joh. 11; 44) vorschreibt, "gebunden mit Grabtüchern an Füßen und Händen, und sein Angesicht verhüllt mit einem Schweißstuch", sondern er entsteigt dem Sarg völlig nackt. Sein Inkarnat ist in einem fahlen hellgrau gegeben, das Haupt ist kahl geschoren. Erwin Poeschel hat hier mit Recht auf die Übernahme eines Motives aus Darstellungen des jüngsten Gerichts hingewiesen, das der Maler, da es ihm bei dieser Szene anscheinend an einer unmittelbaren Vorlage fehlte, verwendete (1).

Dem Geschehen blicken die beiden Frauen links im Bilde mit Staunen zu. Maria Magdalena - in Dreiviertelansicht nach rechts - hat die Hände betend erhoben und neigt den Kopf leicht zur Seite. Sie ist mit einem dunkelgrünen Gewand und einem weiten graugrünen Mantel bekleidet, den sie mit ihren angewinkelten Armen hochrafft, so daß er an den Seiten tiefe Schüsselfalten bildet. Den Kopf bedeckt ein weißes Kopftuch, das bis auf die Schultern herabreicht, und das einen lebhaften Kontrast zu dem dunkelroten Nimbus bildet. Martha, die links neben ihr steht, erscheint fast frontal und wendet den Kopf nach rechts. Sie hält die linke Hand vor die Brust und legt die rechte auf den linken Unterarm. Dabei rafft sie ihren graugrünen Mantel, der sich von dem ihrer Schwester durch ein gelbes Innenfutter unterscheidet, hoch und läßt ihn in großen Steilfalten über das dunkelrote Kleid herabfallen.

Die nun rechts folgende Szene schildert den Besuch Christi im Haus des Pharisäers Simon, von dem die *Legenda aurea* berichtet.

(1) NZZ. Nr. 2165, 1944.

Bei der Betrachtung dieses Bildes fällt sogleich ins Auge, daß dem Künstler hier die Darstellung des Abendmahles als Vorlage diente, und wenn wir uns an jene von Waltersburg erinnern, so können wir feststellen, daß er bis in die Details getreulich diesem Vorbild folgte, als er die Tischgesellschaft im Hause des Pharisäers gestaltete.

Der Tisch ist mit einem weißen Tuch gedeckt, das vorne zu einzelnen Faltengruppen zusammengefaßt ist. Rechts sind noch die Tischbeine zu sehen. Auf dem Tisch stehen - wie in Waltersburg - Schalen mit Fischen und Deckelpokale. Dazwischen liegen Messer und Brote. Im Unterschied zu Waltersburg sind hier jedoch alle Gegenstände an den vorderen Rand des Tisches geschoben.

Die vier Teilnehmer der Tischgesellschaft sind zu zwei Zweiergruppen zusammengefaßt. Links sehen wir Simon und neben ihm einen jungen Mann, rechts Christus mit einem seiner Jünger. Christus und Simon wenden sich einander zu und sind - wie aus den Gebärden hervorgeht - in ein lebhaftes Gespräch vertieft, dem die anderen zuhören. In den Bewegungen und Gebärden treffen wir hier nicht so viele Variationen an wie beim Abendmahl in Waltersburg, wo die Gebärdensprache zu einem beredten Ausdruck der Spannung und Erregung wurde. Hier greifen alle vier Personen mit einer Hand auf den Tisch, um sich von den Broten, die vor ihnen liegen, eines zu nehmen, während die andere entweder erhoben ist wie bei Christus und Simon oder vor die Brust gehalten wird.

Links vor dem Tisch kniet Maria Magdalena mit dem weit nach rechts vorgebeugten Oberkörper. Die Gestalt ist in ein olivgrünes Gewand gehüllt. In den Faltentiefen geht das helle Grün zu dunkleren Tönen über. Durch die Faltenmodellierung und die Führung der einzelnen Faltenpartien wird versucht, den unter den Stoffmassen befindlichen Körper spürbar werden zu lassen. Zwar gelingt es dem Künstler nicht in dem Maße wie etwa beim Christus der Kreuztragung in Waltersburg. Die gerade verlaufende Rückenlinie z.B. läßt den Körper sogar etwas flach erscheinen, und der Ansatz des rechten Armes bleibt völlig im Unklaren. Hingegen glaubt man das abgewinkelte rechte Bein durch den Stoff hindurch zu spüren. Der Oberschenkel wird straff von dem Gewand umspannt und fällt dann in lockeren Falten über Unterschenkel und Füße. Der Mantel ist über den Kopf gezogen und läßt die gelösten hellen Haare darunter hervorquellen, mit

denen sie die Füße Christi trocknet. Das volle Haar, das in langen Locken bis über die Schultern herabfällt, umrahmt ein zartes ovales Gesicht, das in der üblichen Weise in Dreiviertelansicht nach rechts gegeben ist. Die Augen sind geschlossen, um dadurch anzudeuten, daß Magdalena weint. Darüber wölben sich in sanften Bogen die Augenbraunen. Die Nase ist lang und leicht gebogen. Der Mund wird durch zwei schmale Linien bezeichnet.

Diese vor dem Tisch kniende weinende Gestalt gehört wohl mit zu den eindrucksvollsten Figuren unseres Meisters, und zu der etwas schematisch anmutenden Tischgesellschaft steht sie in einem gewissen Gegensatz. In der starken Betonung des Gefühls und der inneren Erregung, der der Künstler immer besondere Aufmerksamkeit zukommen läßt, erinnert sie an die Maria der Kreuztragung und Kreuzigung in Waltersburg.

In der Legenda aurea wird uns sehr ausführlich von einem Traum des Fürstenpaares von Massilia berichtet, in dem Maria Magdalena das Fürstenpaar ermahnt, die Armen nicht länger hungern und frieren zu lassen, während sie selbst in Überfluß leben.

Diese Legende hat der Künstler in dem nun folgenden Bild in knappen Zügen wiedergegeben. Über aufgelockertem Boden erhebt sich eine Burg mit drei Türmen und einer hohen Mauer. Das Fürstenpaar ist hinter der Mauer stehend gedacht und ragt nur mit dem Oberkörper über diese hinaus. Beide, der Fürst und die Fürstin zu seiner Linken, sind frontal gegeben und wenden den Kopf zu Maria Magdalena hin, die links im Bilde steht und beinahe die ganze Höhe des Bildfeldes einnimmt. Der Fürst - bekleidet mit hellgrünem Gewand, rotem pelzverbrämnten Mantel und einer Krone - deutet mit beiden Händen auf die Heilige. Seine Gemahlin in dessen legt den linken Arm auf die Mauerbrüstung und hält die rechte Hand vor den Oberkörper. Sie trägt ein dunkelgrünes Kleid, einen hellgrünen Mantel, über dem Haar ein weißes Tuch, dazu ebenfalls eine Krone.

Die Aufmerksamkeit des Paares ist ganz auf Magdalena gerichtet, die ihre Rechte mahnend erhoben hat. Die Heilige ist in Dreiviertelansicht nach rechts gegeben und biegt den Oberkörper leicht zurück. Ihre Kleidung,

deren Farben "die Einzigartigkeit der Erscheinung mit betonen" (1) besteht aus einem dunkelgrünen Untergewand, das in Parallelfalten herabfällt und sich über den Füßen staut, und einem olivgrünen Mantel mit gelbem Umschlag. Der Mantel ist um die schmalen Schultern der schlanken Gestalt gelegt und wird am Halse geschlossen. Mit der Rechten, in der die Heilige ein rotes Buch hält, wird er zugleich hochgerafft, so daß er über den Hüften tiefe Schüsselfalten bildet und vorne in einer senkrechten Falte herabfällt. Über dem braunen Haar trägt sie ein weißes Kopftuch, das sich wirkungsvoll von ihrem dunkelroten Nimbus abhebt, der wiederum in einem lebhaften Kontrast zu dem hellen Graublau des Hintergrundes steht.

Ähnlich, wie auch in Waltersburg, bedient sich der Künstler in diesem Bild bei der Wiedergabe der Magdalena neben der Gebärdensprache und der Größe der Figur, die die Wichtigkeit und Würdigkeit betonen sollen, einer sehr sorgfältigen Ausführung bei der Wiedergabe der Gewänder und einer effektvollen Wahl der Farben. So werden hier wiederum einerseits lebhafte Kontraste erreicht, während sich der Künstler andererseits einer reichen Faltenmodellierung mit zarten Übergängen von hellen zu dunklen Farbtönen befleißigt.

Das nächste Bild, da sich wiederum ohne Unterbrechung anschließt, zeigt einen knieenden Mönch in einem weißen Prämonstratensergewand mit langer Kapuze. Er hält in seinen betend erhobenen Händen ein langes weißes Schriftband, dessen Lettern heute verschwunden sind.

Erwin Poeschel sieht in diesem Mönch den Stifter des Zyklus und denkt dabei an den Abt des Prämonstratenserklosters in Churwalden, zu dem die Kapelle von Dusch damals gehörte (2). Erwin Poeschel meint weiter, daß dieser Mönch, der zwar äußerlich nicht aus dem Fluß der Erzählung herausgelöst ist, an dem weiteren Geschehen keinen Anteil hat.

Dagegen möchte ich eher annehmen, daß der Künstler der Erzählung der Legenda aurea weiter gefolgt ist, und daß er nun von der Begegnung eines

(1) Gantner, KgS. Bd. II, S. 283.

(2) NZZ.Nr. 2165, 1944

Priesters mit der Hl. Magdalena, die in die Wüste gezogen war, berichtet. Dort in der Einsamkeit wurde sie, die keiner irdischen Nahrung bedurfte, jeden Tag zu den sieben Gebetstunden von Engeln in die Lüfte emporgeführt und durch den Gesang der himmlischen Heerscharen gespeist. Nachdem sie schon dreißig Jahre dort gelebt hatte, wurde ein Priester, der ebenfalls in die Einöde gegangen war, dieser Dinge ansichtig. Maria Magdalena erschien ihm im Traum und bat ihn, dem heiligen Maximin mitzuteilen, daß sie am kommenden Ostertag das letzte Sakrament empfangen wolle. Die erwähnten Ereignisse, von denen die Legende berichtet, sind nun m.E. in unserem Bild festgehalten. Über dem knieenden Mönch sehen wir einen Engel in einem zartrosa Gewand, mit einem hellgrünem Nimbus und braunschattierten Flügeln. In den Händen hält er einen Korb mit Broten, den er einer weiblichen Gestalt, die - von einer Mandorla umgeben ebenfalls in den Wolken schwebt - reicht. Wir erkennen in dieser die Hl. Magdalena, die hier durch die himmlische - nämlich durch die von dem Engel gereichte - Nahrung gespeist wird. Die Heilige ist unbekleidet. Das lange gelöste Haar, das von einem rostroten Nimbus umrahmt wird, fällt bis über die Schultern herab und bedeckt ihre Blöße. Die Andeutung der Gebetstanden, in denen die himmlische Speisung stattfand, erfolgt durch drei Glocken rechts oben, die allerdings heute nur noch ganz schwach erkennbar sind.

Die Deutung der Szene auf diese Weise und die Einbeziehung des knieenden Mönches in die in der Legende aurea erwähnten Geschehnisse schließen nun keineswegs aus, daß der Abt des Klosters Churwalden der Auftraggeber der Malereien war. Es scheint mir aber fraglich, ob wir in diesem Mönch nun auch das Stifterbildnis des Auftragsgebers zu sehen haben, wie Erwin Poeschel meint. Das Schriftband, das er in den Händen hält, und das ihn nach Erwin Poeschel als Stifter charakterisiert, kann uns darüber keinen Aufschluß mehr geben. Da der Mönch aber in seinem Größenverhältnis den übrigen Personen entspricht, und Stifterfiguren in jener Zeit durchweg kleiner gebildet sind, so möchte man wohl eher annehmen, daß sich der Inhalt des Schriftbandes auf die Legende bezog, die u.a. von einem Gespräch der Heiligen mit dem Priester berichtet. Daß der Mönch in einem Prämonstratenserhabit erscheint, braucht unserer Annahme nicht zu widersprechen. Der Künstler hielt sich dabei an das ihm vermutlich naheliegendste Vorbild, eben an die Tracht des Mönches des Klosters von Churwalden, dem Dusch unterstand.

Von der letzten Szene sind nur noch einige Fragmente vorhanden. Größtenteils hat sich der Farbauftrag gelöst und es sind nur noch die Reste von Umrißzeichnungen einiger Figuren zu erkennen. Vermutlich handelt es sich bei diesem Bild um die letzte Kommunion oder den Tod der Hl. Magdalena im Beisein des Hl. Maximin. Man sieht links einen knieenden Mönch in weißem Habit und einer kleinen runden weißen Kappe, der in seinen Händen eine gedrehte Kerze hält. Weiter rechts erkennt man den Kopf einer weiblichen Gestalt, nämlich den der Magdalena, und rechts davon werden Reste eines weiteren Kopfes mit einem Nimbus sichtbar, in dem wir wohl den des Hl. Maximin zu sehen haben. Über der Darstellung schweben zwei Engel herab. Der linke - über Magdalena - ist noch fast ganz erhalten, während vom anderen nur noch Reste des Kopfes und der Flügel - allerdings teilweise nachgezeichnet - vorhanden sind.

Daß die Malereien in Dusch vom Waltensburger Meister sind, steht außer Frage. Die Übereinstimmungen im ganzen Habitus, in der Haltung der Figuren, in der Gebärdensprache, in der Wiedergabe der Gewänder und der Art der Faltenführung, auf die wir gelegentlich bei der Besprechung der Malereien hinweisen konnten, lassen sich nicht anders erklären. Hinzu kommt eine ähnliche Aufteilung der Fläche und die synchronistische Erzählweise, die uns von Waltensburg her geläufig ist, und die u. a. dann wieder in St. Georg Rázúns am Chorbogen und an der Nordwand von Lüen auftritt. Allerdings sind die einzelnen Szenen hier in Dusch schärfer gegeneinander abgegrenzt und zeigen nicht derartig fließende Übergänge wie bei verschiedenen Bildern in Waltensburg. Die Ornamente und einige andere Details, etwa die Formen, die bei der Gestaltung der Architekturen zur Anwendung kamen, sind genau wiederholt worden. Hinsichtlich der Wahl der Farben und der Behandlung der Stofflichkeit der Gewänder mit samtartigen Übergängen ließen sich ebenfalls genügend Analogien aufführen, und nicht zuletzt ist die Art der Technik und Arbeitsweise, die Zusammensetzungen der Grundierungen und Farben die gleiche wie bei anderen Werken unseres Meisters.

Die zeitliche Bestimmung, die beim Waltensburger Meister immer mit einigen Schwierigkeiten verbunden ist, da er sich im wesentlichen gleich bleibt, und seinen einmal gefundenen Formenapparat wenig variiert, ist auch bei den Malereien in Dusch nicht ganz einfach. Und eine Datierung

auf ein Jahrzehnt ist kaum möglich. Die Tendenz zu mehr in sich geschlossenen Bildern finden wir bei den Malereien in Lünen, die schon dem Werkstattkreis des Meisters zuzuweisen sind, und bei jenen von St. Georg zu Rätzins, die, wie wir noch sehen werden, zu einem der letzten Werke unseres Meisters zu rechnen sind. Wir gehen daher sicher nicht fehl, wenn wir den Magdalenenzyklus von Dusch nach den Malereien von Waltenburg ansetzen. Eine genauere Fixierung als die von Erwin Poeschel vorgeschlagene auf das zweite Viertel des 14. Jahrhunderts ist kaum möglich.

R Ä Z Ü N S , St. Georg

Abseits von dem Dorf Rätzüns erhebt sich auf einem kleinen Hügel unweit des Hinterrheines das Kirchlein St.Georg, das nach der Volkssage das erste und einzige Gotteshaus in der ganzen Gegend war (1). Während des Mittelalters war St.Georg Pfarrkirche von Rätzüns. Später, als St.Paul diese Funktion übernahm, diente sie als Wallfahrtskirche.

Immer wieder, obwohl St.Georg seine ursprüngliche Bedeutung eingebüßt hat, und heute nur noch selten aufgesucht wird, hat diese Kirche Anlaß zu Betrachtungen gegeben (2). Haben wir doch hier eines der wenigen erhaltenen Beispiele einer vollständigen Ausmalung des Kircheninneren vor uns. Hinzu kommt der glückliche Umstand, daß die Malereien bis auf diejenigen im Chor in völlig unrestauriertem Zustand auf uns gekommen sind und daher noch heute die originale Farbgebung in ihrer ganzen Leuchtkraft zeigen.

Die Malereien stammen aus zwei sich in kurzem Abstand folgenden Etappen, die zugleich den Weg abzeichnen, den die Malereien in diesem Zeitraum in dieser Gegend einschlägt.

Der Waltensburger Meister begann die Ausmalung der Kirche im Chor, am Chorbogen, am östlichen Teil der Nordwand und vermutlich an der südlichen Außenwand. Dann wurde die Arbeit aus uns unbekannten Gründen unterbrochen. Vielleicht ist der Meister darüber gestorben, denn vermutlich - wir werden darauf noch zurückkommen - gehören diese Malereien zu den letzten, die er ausführte.

Einige Zeit später setzte dann ein anderer Künstler, den Erwin Poeschel als zweite Hand von Rätzüns bezeichnet, und den wir in der Folge der Einfachheit halber Rätzünser Meister nennen wollen, die Arbeit fort und

(1) Nüscheler, Arnold, Die Gotteshäuser der Schweiz, 1.Heft, Bistum Cur. Zürich 1864, S. 55

(2) s.Zusammenstellung der Literatur über St.Georg zu Rätzüns in Kdm. Grbd. Bd. III, S.44.

bemalt die Kirchenwände mit Szenen aus dem alten und neuen Testament und verschiedenen Legendarstellungen (1).

Die Malereien im Chor

Die Malereien im Chor sind, wie bereits erwähnt, die einzigen, die restauriert und übermalt worden sind. Der Erhaltungszustand ist demzufolge hier - besonders an den Chorwänden - im Unterschied zu den übrigen Wandbildern sehr schlecht, und manches läßt sich nur annähernd aus den wenigen noch vorhandenen Farbspuren rekonstruieren.

Vermutlich zog sich über die drei Wände des rechteckigen Chores eine Apostelreihe, von denen sich je drei Apostel auf die nördliche und südliche Schmalseite, die sechs übrigen auf die Ostseite verteilten. Über einem Schmuckband in grauer, gelber und roter Farbe sieht man auf der Südwand noch die Reste von Gewändern zweier Figuren, rechts die eines gelben Untergewandes und eines roten Mantels, links davon die eines hellgrauen Kleides und eines rotbraunen, innen gelbgefütterten Mantels. Weiter links erkennt man noch schwach Reste einer Architektur. Vielleicht standen die Apostel jeweils unter einer Rundbogenarkade.

An der Ostwand des Chores, auf der der Ornamentstreifen weitergeführt wird, erkennen wir in der südlichen Ecke eine kleine knieende weibliche Stifterfigur in rosarotem Gewand und weißem Kopftuch. Der Kopf ist größtenteils zerstört. Weiter links neben dieser Figur folgen drei Gestalten. Die erste, am besten erhaltene des ganzen Zyklus ist jugendlich und erinnert in Haltung, Gewandführung und Gesichtstypus an den ersten Apostel von rechts in der Apsis in Clugin (2). Der Apostel ist mit rotbrauner Tunika und gelbem Mantel bekleidet. In seiner linken Hand hält er ein Buch, auf das er mit der anderen Hand weist. Die nächste Gestalt läßt nur noch schwach die Umrisse des Kopfes, der Hände und Fragmente eines Gewandes in hellgrüner und rosaroter Farbe erkennen, und von der dritten sind nur noch der Nimbus und einige Gewandreste vorhanden.

(1)Kdm. Grbd. Bd. I, S. 80; Bd. III, S. 48 - 55.

(2) Kdm.Grbd. Bd. V, S.19, Abb. 220.

Nach dieser Figur folgt eine Fensteröffnung, die den Apostelzyklus der Chorwände unterbricht. In der Leibung des Fensters ist oben im Scheitel die Halbfigur eines segnenden Engels angebracht. In strenger frontaler Haltung erhebt er beide Hände vor den ausgebreiteten weißen Flügeln, die an den Spitzen zu grauen Tönen übergehen. Wirkungsvoll heben sich die hellen Farben des Gefieders von dem kräftigen blauen Hintergrund ab, und ebenso eindrucksvoll erscheint das dunkelrote Gewand des Engels vor den nur leicht getönten Flügeln. Ein gemusterter gelber Einsatz und das helle Untergewand, das an den Ärmeln und dem Halsausschnitt sichtbar wird, unterstreichen noch dieses kontrastreiche Farbenspiel.

Die Gewände des Fensters hat der Künstler mit je einem Heiligen besetzt. Sie stehen vor blauem Grund unter gelben Kleeblattarkaden, die von einem grauen Giebel bekrönt werden. Rechts durch eine Inschrift bezeichnet ist der heilige Nikolaus dargestellt, bekleidet mit Albe, dunkelroter Dalmatika und hellgrüner, mit einem Punktmuster verzierter Kasel. Dazu trägt der Heilige weiße Handschuhe und eine weiße Mitra. In der Linken hält er als Zeichen seiner Bischofswürde den Krummstab. Die Gestalt ist fast frontal gegeben, nur der Kopf ist in die übliche Dreiviertelansicht gerückt. Zum Vergleich ließen sich hier etwa die Bischöfe in Waltersburg heranziehen.

Dem heiligen Nikolaus gegenüber steht ein heiliger König, der in seiner rechten Hand einen Deckelpokal trägt und den eine heute nur noch sehr schwer lesbare Inschrift als König Oswald bezeichnet. Die Figur ist nur noch zur Hälfte erhalten. Die rechte Seite ist zerstört. Der König wendet sich in Dreiviertelansicht nach links und neigt den Kopf ein wenig zu seiner rechten Schulter. Durch die Führung der Gewänder und ein lebhaftes Farbenspiel werden die aufgelockerten Umrisse und die leichte Neigung der Figur noch unterstrichen. Ein dunkelroter Mantel fällt von der rechten Schulter auf den angewinkelten Unterarm und fließt von dort in einer Wellenbewegung herab und wird von der geschwungenen Saumlinie weitergeführt. Ein weißes Pelzfutter und das zarte Grün des Untergewandes, dessen Farbe nochmals vom Nimbus aufgenommen wird, setzen sich scharf von dem dunklen Ton des Mantelstoffes ab.

Nach dieser durch die Architektur bedingten Unterbrechung setzt sich nun weiter links die Apostelreihe fort. Auch hier ist der Erhaltungszustand wie an den übrigen Wänden sehr schlecht, und nur noch einige Reste deuten auf die ehemalige Farbenpracht der Ausmalung. Bei der ersten Figur neben dem Fenster sind nur noch Reste eines dunkelroten Mantels, einer gelben Tunika und eines gelben Nimbus erkennbar. Bei der nächsten sieht man noch schwach die Umrisse des Kopfes und der Hände sowie Spuren eines hellgrauen Gewandes, und bei der letzten Apostelfigur auf dieser Wand blieben nur noch einige gelbe und rote Farbreste erhalten. Ganz links in der Ecke sind ferner noch dunkelrote Farbspuren eines Gewandes, vielleicht von einer Stifterfigur, die der Stifterin in der südlichen Ecke entsprochen hat, sichtbar.

Der Apostelzyklus greift dann auf die Chornordwand über. Jedoch läßt sich aus den spärlichen Resten nichts Definitives entnehmen.

Ein perspektivisch gemalter Mäander in hellroter, dunkelroter und weißer Farbe auf dunklem Grund, gerahmt von schmalen gelben und dunkelroten Streifen, schließt die Apostelreihe nach oben hin ab. An der Ostwand ist darüber hinaus unter dem Schildbogen eine Weinlaubranke angebracht, die uns in Dusch und Chur schon begegnete. Vermutlich sind auch an den anderen Wänden derartige Schmuckbänder an diesen Stellen vorhanden gewesen. Die Schildbogen - soweit deren Bemalung noch erhalten ist -, die Rippen des Chorgewölbes und der Chorbogen sind ähnlich wie der Schildbogen in der Taufkapelle der Kathedrale von Chur perspektivisch bemalt. Die Profilierung der im Querschnitt ungekehrten rechteckig oder trapezförmig gebildeten Rippen wird durch abwechselnd gelb und rosa oder blau und bräunlich abschattierte "Quader" erreicht, die jeweils nebeneinandergesetzt und durch weiße "Fugen" getrennt werden (1).

Den vier Zwickeln des Chorgewölbes sind Rundmedaillons einbeschrieben, die von reichem Laubwerk verschiedener Art - das aber wohl teilweise bei der Renovation im 19. Jahrhundert übermalt wurde - umgeben sind (2). Im Unterschied zu früheren Darstellungen pflanzlicher Elemente ist hier an die Stelle von summarischer Stilisierung eine Differenzierung getreten, die

(1) Profil der Rippen des Chorgewölbes Kdm. Grbd. Bd. III, S. 45, Abb. 43.

(2) Kdm. Grbd. Bd. I, S. 76, Abb. 37.

es ermöglicht, die Pflanzen jetzt botanisch zu bestimmen.

In den Medaillons finden die vier Evangelisten Platz. Sie sitzen vor Schreibpulten und schreiben in die vor ihnen liegenden aufgeschlagenen Bücher oder sind mit ihren Schreibutensilien - Feder und Messer - beschäftigt. Ikonographisch interessant und meines Wissens nur sehr selten ist das Motiv der hier zur Darstellung gelangten geflügelten Evangelisten. Die Symbole sind jeweils über ihrem Haupt neben der Namensinschrift angebracht. Christus - nur durch seinen vor einem Kreuznimbus erscheinenden Kopf dargestellt - ist im Gewölbeschlußstein angebracht.

Die vier Evangelisten unterscheiden sich in ihrer Haltung - sie sind alle in Dreiviertelansicht gegeben und wenden sich ihrer Arbeit zu - kaum von einander. Die Behandlung der Gesichter und Haare wiederholt sich jedesmal in gleicher Weise. Eine geringere Differenzierung wird in der allerdings hier wenig nuancierten Bewegungen und in den verschiedenen Sitzmotiven vorgetragen. Sehr deutlich wird hingegen, daß der Künstler in diesen Bildern, die ja an sich keine allzu großen Variationsmöglichkeiten zulassen, im wesentlichen eine Unterscheidung in der verschiedenen Behandlung und in der Verschiedenfarbigkeit der Gewänder sucht, und mit einer geradezu unbeschreiblichen Freude werden Kontrastwirkungen oder Abstufungen von Farbe angewendet, um Haltung und Gebärden zu unterstreichen und zu verdeutlichen wie z.B. bei der Gewandung des Evangelisten Lukas, der über einem zartgrünen Untergewand einen tiefdunkelroten Mantel trägt, oder wir beobachten die mit großer Sorgfalt ausgeführten Farbübergänge von hellen zu dunkleren Farben beim Evangelisten Markus, dessen hellfarbige Gewänder - eine gelbe, hellgrün gefütterte Tunika und ein helles, rötlich-bräunliches Untergewand - die Konturen des Körpers nachzeichnen und in ihrer emailartigen Oberfläche in einem gewissen Gegensatz zu den dunkleren, etwas stumpferen Farben des Lukas stehen.

Die Gewänder sind die üblichen, die wir bereits bei den Aposteln in Waltersburg antrafen, also Ärmeltuniken und manchmal einfache Rad-

mäntel. Neu gegenüber Waltensburg und allen anderen Werken des Waltenburger Meisters ist hier - es wird auch am Chorbogen verschiedenlich zu finden sein, ist aber gerade hier bei dem großfigurigen Evangelisten deutlicher zu sehen - der größere Stoffreichtum, der die Figuren umspielt. Zwar sind auch schon bei anderen Werken Ansätze dazu vorhanden, etwa bei der Maria der Anbetung in der Taufkapelle in der Kathedrale von Chur oder beim Christus der Dornenkrönung in Waltensburg, allein erst hier kommt dies zu voller Entfaltung. In relativ einfachen großzügigen Linien umschreiben die Gewänder zunächst den Oberkörper der Figuren, entfalten sich dann mit großem Stoffreichtum über dem Unterkörper und den Beinen und enden in einem kleinteiligen Faltengeriesel mit glockenförmigen Falten, die in stark bewegte kurvenreiche Saumlilien übergehen. Trotz der gelegentlich auftretenden Kleinteiligkeit in der Stoffbehandlung, werden die den Körper umschreibenden Linien keineswegs vernachlässigt sondern durch die dunkle Farbgebung in den Falten-tiefen oder durch großzügige durchgehende, das Faltenspiel unterbrechende Umrisse gekennzeichnet.

Auf eine weitere, ebenfalls am Chorbogen wiederkehrende Einzelheit sei hier bereits hingewiesen. Im Unterschied zu den uns bekannten Werken unseres Meisters sind hier die Ärmel der Tuniken, die über Untergewändern getragen wurden, dreiviertellang und weiter als bisher und hängen lose herab. In der Folge, wir sehen es auf den Wänden, die der Rätzünser Meister bemalt hat, werden die Ärmel noch weiter und werden schließlich geschlitzt, ausgebogen oder mit Borten geziert und reichen später sogar oft bis zum Boden (1). Wir weisen auf diese Dinge hier schon hin, weil sie neben anderen Details, von denen noch zu reden sein wird, Aufschlüsse bei der Frage der Datierung geben können.

(1) vgl. Rudolf Kautzsch, Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Malerei in der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts. In: Kunstwissenschaftl. Beiträge August Schmarsow gewidmet, Lpz. 1907, S. 92.

Der Chorbogen

a) Georgslegende

Die Malereien am Chorbogen sind dem Titelheiligen der Kirche, dem heiligen Georg, gewidmet (1).

Der Erhaltungszustand ist hier bis auf einige Beschädigungen auf der rechten Seite noch ausgezeichnet und vermittelt einen ungetrübten Eindruck der Farben und Zeichnung.

In drei übereinanderliegenden Streifen, die in der Waagerechten jeweils durch ein schmales dunkelbraunes Band voneinander getrennt sind, werden zu beiden Seiten des Bogens Szenen aus dem Leben und Martyrium des Heiligen wiedergegeben, von denen uns die Legende aurea berichtet. Die einzelnen Darstellungen sind wie in Waltersburg, Dusch und an der Nordwand in Lünen ohne Unterbrechung in fortlaufender Erzählweise nebeneinander gesetzt. Allerdings vollzieht sich das Geschehen nicht in der Reihenfolge, die die Legende angibt, sondern einzelne Szenen, die sich eigentlich im Ablauf folgen müßten, wurden getrennt oder vertauscht. Meist standen hierbei wohl Fragen der Aufteilung der Fläche im Vordergrund. Szenen, die wenig Platz brauchen, oder die für den Künstler nicht von allzu großer Wichtigkeit waren, wurden daher in die Zwickel und an den Rand verwiesen, um andere Geschehnisse in voller Breite entfalten zu können.

Die linke Seite des Bogens ist vornehmlich den Martyrien vorbehalten, während die andere im wesentlichen Hinweise auf diese, Vorführungen vor dem König oder Wundertaten des hl. Georg zeigt.

Beginnen wir auf der linken Seite des Chorbogens, so sehen wir ganz links wie Alexandria, die Gemahlin des Königs Dadianus, die wegen ihres Bekenntnisses zum Christentum bestraft werden soll, diesen um Gnade anfleht (2). Sie steht mit bittend erhobenen Händen vor dem

(1) Kdm.Grbd.Bd.III, S.49, Abb.48 ; Bd. III, S.47, Abb 46.

(2) Die Annahme Erwin Poeschels, Kdm.Grbd.Bd.III, S.47, der hl.Georg flehe um Gnade für die Königin, trifft nicht für diese, sondern erst für die folgende Szene zu.

König, der sich vor Zorn in seinen Bart greift. Die Königin sinkt leicht in die Knie, der Oberkörper ist ein wenig zurückgenommen und der Kopf zurückgebogen, so daß der Körper zu einer einzigen Gebärde des Flehens wird. Unerbittlich und starr indessen sitzt der König auf seinem Thron und besagt schon durch seine Haltung, daß er nicht gewillt ist, ihr Gnade zu gewähren. Ein Scherge - links neben dem Thron - steht schon bereit, um die Unglückliche abzuführen.

Und in der nächsten Szene, die sich unmittelbar rechts anschließt, - die erste Figur, eine Frau, wird sogar von der flehenden Alexandria teilweise überschritten - sehen wir, wie der Befehl des Königs, die Königin an den Haaren aufzuhängen und zu peitschen, ausgeführt wird. Diese Szene nimmt einen größeren Raum ein als die vorangegangene. Rechts hat man zwei Stämme, die sich oben gabeln, aufgestellt und eine Stange quer darübergelegt, an der man die Königin mit ihrem langen Haar - die Hände auf dem Rücken zusammengebunden und mit entblößtem Oberkörper - aufgewunden hat. Links neben ihr steht ein Scherge, der mit beiden Armen weit zum Schlag ausholt. Rechts erblicken wir den heiligen Georg, der um Gnade für Alexandria fleht und ihr den letzten Beistand in ihrer Todesstunde leistet. Über ihm erscheint als Zeichen der Erlösung die Taube des heiligen Geistes, die aus einer Wolke herabschwebt. Diesem Schauspiel wohnt der König und zwei Angehörige des Hofes bei. Der König entspricht nahezu in allen Einzelheiten dem vorigen Bild und erscheint auch in den übrigen Szenen in dem üblichen Schema, das uns schon von Waltensburg in der Vorführung Christi vor Herodes her bekannt ist und das uns in Lügen wiederbegegnet, also meist in Dreiviertelansicht, gelegentlich mit übereinandergeschlagenen Beinen, wie es z.B. auch in der Manessehandschrift und einer Reihe anderer Darstellungen der Wand-, Miniatur- und Glasmalerei zu finden ist. Unterschieden wird jeweils in den Gebärden, die Hinweise auf das Geschehen geben. Hier erscheint er in Dreiviertelansicht nach rechts und wird dadurch nicht nur auf die Szene bezogen, die sich unmittelbar vor seinen Augen abspielt, sondern zugleich auf die beiden anderen in der oberen Reihe, nämlich auf das Martyrium des heiligen Georg, das sich rechts anschließt, und auf die Enthauptung des Zauberers Athanasios, die den Zwickel ausfüllt.

Wir sehen, wie Georg wegen seiner Zugehörigkeit zum Christentum in einen Kessel siedenden Bleies gesetzt und von zwei Schergen mit der heißen Masse übergossen und ihm zudem noch ein glühender Helm auf sein

Haupt gesetzt wird. Die Schergen werden wie in Waltensburg durch grobe Gesichtszüge näher bezeichnet. Der nahezu symmetrische Aufbau dieser Szene mit seiner Konzentration auf die Mitte hin erinnert an Darstellungen der Geißelung oder Dornenkrönung in Waltensburg und ist im Prinzip, natürlich mit den entsprechenden Abwandlungen, hierher übertragen worden.

Die letzte Szene zeigt uns, wie der Zauberer Athanasios, da er den heiligen Georg durch seine Zauberkunst nicht übertreffen konnte, auf Befehl des Königs enthauptet wird (1). Der Künstler hat diese Szene geschickt in den Zwickel hineinkomponiert. Aufrecht steht der Henker links im Bild und holt mit beiden Armen weit zum Schlag aus. Rechts daneben sehen wir den Zauberer, dessen Haupt sich schon vom Rumpf gelöst hat, und der mit dem Oberkörper nach vorne gebeugt ist und dadurch sowohl der Höhe der Bildfläche angepaßt wird als auch der Biegung des Chorbogens, von dessen Bemalung er teilweise schon überschritten wird. Eine Architektur füllt den Rest der Fläche aus.

Der darunterliegende Bildstreifen zeigt nun links das Ergebnis, das dem Tod des Zauberers vorausging. Wir sehen den König und die Königin auf ihrem Thron sitzen und den Zauberkünsten des Athanasios zuschauen. Dieser läßt vor ihren Augen einen Stier, dem ein Dämon entfleucht, zerbersten. Die Komposition wird hier durch Architekturen gestützt, und die Handlung wird durch die Architektur unterstrichen. So wird zunächst das Königspaar von Bauten mit Türmen eingerahmt und dadurch sozusagen in einen Zuschauerraum gesetzt, zum anderen vollziehen sich die Zauberkünste nicht vor dem neutralen blauen Hintergrund, sondern vor einer burgartigen Architektur, mit der auf den profanen, irdischen Charakter des Tuns gewiesen wird, dem ein freier Grund, vor dem sich das Geschehen in aller Deutlichkeit abspielen kann, nicht zusteht, sondern das von der vierteiligen Quaderung des Gebäudes gleichsam aufgesogen wird. Die Architektur hat also hier in diesem speziellen Fall einen ähnlichen Zweck wie die geringere Größe des Zauberers und seines Werkzeuges gegenüber

(1) Daß es sich nicht um die Enthauptung des hl. Georg handelt, wie Erwin Poeschel Kdm. Grbd. Bd. III, S. 48 meint, darauf weist hin, daß die Gestalt ohne Nimbus erscheint. Die Enthauptung des hl. Georg ist im unteren Streifen auf der rechten Seite des Bogens angebracht.

den anderen Gestalten. Die Architektur erfüllt zugleich einen weiteren Zweck. Sie trennt diese Szene von der nächsten.

Dort sehen wir, wie der heilige Georg auf ein Rad geflochten worden ist, das von zwei Schergen gedreht wird. Auch hier ist der König und einer seiner Diener wieder zugegen, um der Ausführung seines Befehls beizuwohnen. Und der eine der Schergen dreht sich um und wendet sich dem König zu, als warte er auf ein Lob des Herrschers für seine grausamen Taten.

Der untere Bildstreifen zeigt nur eine Szene, nämlich wie der heilige Georg mit den Armen an zwei Schlingen aufgehängt und geschunden wird. In aller Ausführlichkeit wird hier berichtet. Der Körper des Heiligen - er ist nur mit einer kurzen Hose bekleidet - ist über und über mit blutenden Wunden bedeckt, die ihm vier Schergen, die ihn mit Messern peinigen, beibringen. Einer von ihnen, der unten links kniet, ist damit beschäftigt, Salz in die Wunde zu streuen. Selbstverständlich darf auch hier der König nicht fehlen. Er sitzt links im Bilde und erhebt gebieterisch seine rechte Hand. Zwei Bewaffnete begleiten ihn. Einer davon, der ganz links steht, trägt ein eigenartig geformtes Barett, das uns bisher noch nicht begegnet ist. Auch sein Gewand zeigt deutlich eine Neuerung, die hier am Chorbogen bisher nicht vorkam, nämlich die weiten Ärmel, die sich tütenförmig öffnen. Wir wiesen bereits bei den Evangelisten im Chorgewölbe auf dieses Detail hin. Hier nun bei diesem Angehörigen des königlichen Hofes bot sich eine noch größere Möglichkeit, auf solche modischen Einzelheiten einzugehen als bei den Gestalten der Evangelisten. Auch die tiefere Gürtung, die in der Nachfolge üblich wird, beobachten wir hier schon (1). Neben diesen Dingen bot sich dem Künstler hier wieder Gelegenheit auf die Schilderung einzelner Personen, nämlich auf die Schergen, näher einzugehen. Und wie immer weicht der Künstler hier von der gewohnten Wiedergabe der Köpfe seiner Gestalten ab und versucht das Brutale, Grausame, Unmenschliche nicht nur in den Gebärden sondern in der Zeichnung der Gesichter zu veranschaulichen.

Bei der Aufteilung der Fläche wird auch hier der Zwickel in die Komposition mit einbezogen und mit einem kleinen Baum und einer Wolke, aus der die Hand Gottvaters mit einem Kreuz herausreicht, um dem Gemarterten Trost zu spenden, ausgefüllt.

(1) s. Stange DMG, Bd. I, S.61.

Verfolgen wir nun die Darstellungen auf der rechten Seite des Bogens. Der obere Streifen beginnt - dem oberen linken Bildstreifen entsprechend - mit einer Architektur, die die Fläche des Zwickels einnimmt. Sodann sehen wir, wie der heilige Georg von einem Krieger vor den König geführt wird, und wie der König, neben dem wiederum ein Angehöriger des Hofes steht, mit erhobener Hand seine Befehle erteilt. Das Schema dieses Bildes und dessen ganzer Aufbau erinnert uns sofort an die Vorführung Christi vor Herodes von der Waltenburger Nordwand. Selbst Einzelheiten, wie das Gewand des Heiligen, das in senkrechten Falten herabfällt, ist von dort hierher übertragen worden. Ein Turm, der in mehrere Geschosse aufgeteilt ist, trennt diese Szene von der nächsten, die sich rechts anschließt.

Hier sehen wir, wie der König, der hier ausnahmsweise stehend dargestellt ist, auf die Marterwerkzeuge - Rad und Kessel - hinweist. Ängstlich naht sich der heilige Georg, der von einem Schergen herangeführt wird, und verfolgt die Demonstration des Königs, der sich zu ihm wendet.

Der Rest dieses Bildstreifens zeigt, wie der Heilige, nach dem Bericht der Legende, aus einer Säulenbasis im Hause einer Witwe, die er um Brot gebeten hatte, einen Baum sprießen läßt. Georg ist in Dreiviertelansicht nach rechts gegeben und verdeutlicht mit den Gebärden seiner Hände, die auf den grünen Baum weisen, seine Wundertat.

Der mittlere Streifen zeigt links, wie der heilige Georg nach seiner Verurteilung durch den König, der hier frontal auf seinem Thron sitzend gegeben ist, abgeführt wird. Die Hände des Heiligen sind zusammengebunden worden, und ein Jude führt ihn an dem Seil von dannen. Ein anderer, der links hinter dem Heiligen steht, legt die Hand auf dessen Schulter und schiebt den Gefesselten fort. Wiederum schließt ein Gebäude diese Szene gegen die folgende ab.

Dieses Bild gehört inhaltlich zur letzten Szene im oberen Streifen - also zu jener Begebenheit, die unmittelbar darüber geschildert wird - und berichtet, wie Georg im Haus der Witwe gespeist wird. Er sitzt an einem kleinen weiß gedeckten Tisch, und aus einer Wolke links oben schwebt ein Engel herab, der ihm einen Korb mit Broten bringt. Von links kommt eine Frau - wahrscheinlich die Witwe - heran, die ein Kind, das verknüp-

pelt zu sein scheint, und für das sie von dem Heiligen sicher Hilfe erhofft, heranzieht.

Der untere Streifen ist größtenteils zerstört oder wird von einem davorstehenden Altar verdeckt. Soweit aus den Resten noch zu ersehen ist, war die Fläche wie auf der anderen Seite wiederum nur einer Szene vorbehalten und zwar der Enthauptung des heiligen Georg.

Wir sehen rechts den König, der mit seiner rechten Hand nach links weist, und einen Krieger. Weiter links erkennt man einen Schergen, der in seinen Händen ein Schwert hält und zum Schlag ausholt, um dem vor ihm knieenden Georg das Haupt abzuschlagen. Der Rest des Bildes ist zerstört. Vielleicht war der Zwickel - wie auf der linken Seite - mit einer Wolke, aus der die Hand Gottes greift, besetzt.

Bevor wir noch die übrigen Malereien dieser Etappe besprechen, wollen wir kurz auf den Georgszyklus im Gesamten eingehen. Diese Szenen hier am Chorbogen weisen gegenüber den schon besprochenen Werken der Malereien des Waltersburger Meisters und jenen, die wir noch zu behandeln haben, einen Unterschied auf. In allen übrigen Werken hatte der Künstler immer große Flächen vor sich, die er mit Zyklen, Einzelszenen oder repräsentativen Einzelfiguren zu besetzen hatte. Hier nun sieht er sich der Aufgabe gegenüber, zu einem kleineren Format überzugehen und seine Szenen den schmalen Streifen anzupassen. Diese Notwendigkeit ergab sich aus der Wahl der Themen, die wohl von Anfang an vom Auftraggeber festgelegt waren. Der Legende des heiligen Georg wurde, da er Titelheiliger der Kirche ist, großer Wert beigemessen. Da man aber auf die Szenen des alten und neuen Testaments sowie auf verschiedene andere Heiligenlegenden nicht verzichten wollte, der Georgszyklus aber an gut sichtbarer Stelle innerhalb der Kirche angebracht werden sollte, so blieb nur die Fläche an der Ostwand, auf der der Künstler seinen Stoff verteilen konnte.

Selbstverständlich bereitet es dem Beschauer größere Schwierigkeiten, diesen kleinfürigen Zyklus zu übersehen als etwa die Passion in Waltersburg oder Luen oder die Magdalenenlegende in Dusch.

Bei eingehender Betrachtung allerdings erweist sich, daß der Künstler sich auch hier mit der gleichen Sicherheit der ihm zur Verfügung stehenden

Fläche anzupassen vermag wie bei den großformatigen Bildern. Ja, es ist sogar erstaunlich, mit welcher Routine er diese Aufgabe bewältigt.

Wenn wir uns z. B. bei den Wandmalereien Miniaturen als Vorlagen denken, was ja naheliegend ist, so wird sofort klar, daß der Schritt von dort zu diesen Malereien am Chorbogen ein weit geringerer ist als zu den großfigurigen Bildern der anderen Werke. Bedurfte es dort immer einer Anpassung an die Forderungen des Wandstiles, einer Umsetzung der Miniatur, die diesen Forderungen entsprach, so konnte der Künstler hier die Vorlagen unmittelbarer übernehmen. Die Disposition der ganzen Anlage, die Aufteilung der Fläche, die Stellung und Beziehungen der Figuren zu dieser Fläche und zueinander waren in der Miniatur bereits weitgehend so festgelegt, wie sie auf der Wand erscheinen, während den anderen Malereien ein viel größeres Experiment der Flächenaufteilung vorausgehen mußte, das hier, wo die Spanne von der Vorlage zum endgültigen Bild viel geringer ist, weitgehend in Wegfall kommt.

Trotz aller Kleinteiligkeit und miniaturhaften Präzision, die dieses kleine Format der Bilder mit sich bringt, ist die ganze Komposition so sicher und großzügig angelegt, daß man die anderen Werke, die bisher besprochen wurden, voraussetzen muß.

Die Aufeinanderfolge der Szenen geschieht - wir wiesen eingangs darauf hin - nicht nach dem Ablauf der Ereignisse, die die Legende vorschreibt, sondern wird weitgehend von kompositionellen Gesichtspunkten bestimmt. Obwohl die zeitliche Aufeinanderfolge kein Problem für den mittelalterlichen Künstler war, zeigt sich hier, daß es sich nicht um eine Willkür bei der Nebeneinandersetzung der Bilder handelt, sondern daß es dem Künstler darauf ankommt, die Erzählung fließend wiederzugeben, und die einzelnen Bilder - wir beobachteten es schon in Waltensburg bei der Abfolge von Abendmahl und Fußwaschung - nicht hart aufeinanderstoßen zu lassen. Ein weiterer wichtiger Grund für die Szeneneinteilung muß in der Bedeutung der Inhalte der Bilder gesucht werden, denn die Szenen, die dem Künstler am wichtigsten sind, kommen an einen diese Wichtigkeit unterstreichenden Platz und nehmen einen größeren Raum ein als die übrigen Bilder.

Während die Tiefe meist bisher durch Überschneidungen angedeutet wurde, wird hier auf dieses Mittel weitgehend verzichtet. Es wird eine Art Bühne ge-

geben, auf der sich das Geschehen abspielt. Diese Bühne wird durch einen Erd- oder Bodenstreifen, der durch eine schmale weiße Linie vom Hintergrund - besonders gut sichtbar beim unteren Bildstreifen auf der linken Seite des Chorbogens - getrennt wird, bezeichnet. Ein weißer Strich, der oben entlangläuft, vervollständigt diesen Bühnenraum. Zwar werden die Figuren noch häufig an den vorderen Bildrand gerückt, aber es wird trotzdem deutlich, daß der Künstler mit einer Tiefe rechnet und diese in den Bildaufbau miteinbezieht.

Die Architektur, die jetzt vielfach durch Turmauf- und -anbauten bereichert worden ist, wird zu einem wichtigen Bildelement. Zunächst dient sie als Trennungsglied zwischen den einzelnen Szenen. Dann wird sie dort eingefügt, wo für bildliche Darstellungen kein Platz mehr ist, also in die Zwickel. Und nicht zuletzt wird sie - ähnlich wie schon in Dusch - zur Kulisse, vor der sich einige, wenn auch nicht gerade wichtige Begebenheiten abspielen.

Die Figuren stehen in einem freieren Verhältnis zur Fläche und in einem organischeren Verhältnis zueinander als in den übrigen Werken. Die Bewegungen sind lockerer, elastischer und fließender geworden. Unter anderem ist auch dieses auf den Verzicht auf Überschneidung zurückzuführen. Gleichzeitig mit diesem Verzicht - etwa auf die Überkreuzungen der Hände, die z.B. bei der Gefangennahme in Waltensburg zu einer Steigerung der Aussagemöglichkeiten führten - verliert das Geschehen an Kraft und jener Dramatik, die in anderen Bildern durch dieses Mittel der Überschneidungen erreicht worden war. Es kommt ein ruhiger gleichmäßiger Ton in die ganze Erzählung.

Auch die Gebärden lassen dies deutlich werden. Man betrachte etwa den Henker, der dem Zauberer im oberen Streifen der linken Chorbogenseite das Haupt abschlägt und vergleiche ihn mit dem Schergen der Waltensburger Geißelung links neben dem Thron. Wieviel freier ist die Bewegung hier geworden und wieviel organischer ist sie empfunden, aber wie verliert sie zugleich an Kraft und Unmittelbarkeit.

An die Stelle von Naivität, die die übrigen Werke bis zu einem gewissen Grad an sich haben, tritt hier eine Verfeinerung und Differenzierung, ja man darf - obwohl dieser Ausdruck letztlich nicht ganz den Kern der Sache trifft - vielleicht von einer Art Manieriertheit sprechen, die sich u. a. in der Gewandbehandlung bemerkbar macht, die nun zu einer komplizierteren Falten-

führung - die wir schon bei den Evangelisten im Chorgewölbe beobachten konnten - übergeht. Hier könnte man in diesem Zusammenhang z. B. auf den König, der der Abführung des hl. Georg im mittleren Streifen auf der rechten Seite beiwohnt, verweisen.

Bezüglich der hier am Chorbogen verwendeten Farben ist zu bemerken, daß diese denjenigen der bereits besprochenen Werke unseres Meisters durchaus entsprechen. Das Geschehen spielt sich wie meist vor einem kräftig mittelblauen Hintergrund ab. Die Architekturen sind weiß oder hellgrau, die Dächer und die Umrisse und Bezeichnung der Quadereinteilung rotbraun. Bei den Gewändern herrschen wie bei den anderen Werken unseres Meisters dunkle braune und kräftig gelbe Farben vor. Daneben erscheinen häufig hell- und dunkelgrüne, gelegentlich auch rosarote, mit hellbraun untermischte, graue, hellbraune und ganz vereinzelt graublaue Töne. Der hl. Georg erscheint stets in einem grünen Gewand und mit einem dunkelroten Nimbus, der König in dunkelrotem Mantel mit weißem Pelzfutter und gelbem Untergewand, die Königin in rosarotem Mantel und hellgrauem Kleid. Die Gewänder sind in der üblichen Weise abschattiert und zeigen hier einen besonders glatten emailartigen Schimmer.

b) Schutzmantelmadonna

Auf der unter der Georgslegende noch verbleibenden Fläche auf der linken Seite des Chorbogens brachte der Künstler die monumentale Figur einer Schutzmantelmadonna an. Die Figur wird von einer Architektur - einer Kleeblattarkade, die zu beiden Seiten von einem Quadergrund begleitet wird, eingerahmt. Die Schwingung des Kleeblattbogens und die Senkrechten der Säulen zu beiden Seiten werden bestimmend für die in diesem Rahmen komponierte Figur. Die Madonna ist in streng frontaler Haltung vor dem mittelblauen Grund gegeben und breitet mit beiden Händen - sie ist ohne Kind dargestellt - ihren Mantel über den Schutzsuchenden, die die verschiedenen Stände verkörpern, aus; sie erscheint also als mater omnium (1). Die Gestalt nimmt fast die ganze Höhe des Bildfeldes ein. Der Nimbus berührt den Scheitel des Kleeblattbogens, der wie eine zweite Rahmung den Kopf umschließt, der Schulterlinie der Madonna folgend zu beiden Seiten ausschwingt

(1) s. Künste, Bd. I, S. 635-638.

und senkrecht herabläuft. Die Vertikalen der Säulen werden von den Gewändern aufgenommen. Der dunkelrote, lindgrün gefütterte Mantel, der vor der Brust geschlossen wird, fällt - den architektonischen Rahmen zum Teil überschneidend - in senkrechten parallelen Faltenpartien herab. Das rötliche Kleid schließt sich dieser Faltenführung, die nur durch die Gürtung unterbrochen wird, an.

Hier bei der Schutzmantelmadonna zeigt sich in einzelnen Details eine andere Hand als bei der Georgslegende. Das Gewand der Madonna und die Architektur, überhaupt die Gesamtanlage stammt wohl vom Waltensburger Meister. Hingegen zeigt die Zeichnung des Gesichtes ähnliche Merkmale wie die Apostel in Lügen, also ein etwas schmaleres Gesicht als die Figuren des Waltensburgers, eine lange schmale Nase und stark gewölbte Augenbrauen. Die Augen sind groß, und beide Augenlider sind gewölbt. Daß hier teilweise ein anderer Künstler am Werke war, wird neben diesen Dingen auch bei der Wahl der Farben und der anderen Technik deutlich. So werden hier, und zwar bei den kleinen Figuren, die unter dem Mantel der Maria Schutz suchen, die Gewänder in den Faltenpartien nicht mit den üblichen Abstufungen von hellen zu dunklen Tönen modelliert, sondern die Faltenäuler werden einfach durch schwarze Linien angegeben. Überhaupt werden dunkle Farben mit schwarz vermischt. Bei einigen Figuren zeigen die Gewänder hellblaue mit grünlichen Tönen untermischte und hellgelbe Farben, die sonst bei unserem Meister nie auftreten. Jene Partien, die in der Farbgebung und Modellierung von unserem Meister abweichen, zeigen zugleich eine viel rauhere Oberfläche, die dann bei dem Rätzüner Meister die Regel ist. Allem Anschein nach ist der Meister hier bei der Ausführung dieser Figur unterbrochen worden, und sie wurde von seinem Nachfolger beendet. Ob dieser nun mit dem Rätzüner Meister identisch ist, oder ob es sich um einen Gehilfen dieses oder des Waltensburger Meisters handelt, läßt sich nicht feststellen. Die Ausführung der Ornamente unter der Schutzmantelmadonna - die übliche Markierung der Sockelzone durch ein Teppichornament - entspricht in der Technik wieder den Malereien des Waltensburger Meisters.

c) Stifterbild

Links zu Füßen der Schutzmantelmadonna kniet vor weißem Quadergrund ein Stifter, über dessen Haupt die Buchstaben DNS. Johannes stehen. Ein Kreuz daneben bezeichnet ihn als verstorben. Die Gestalt übertrifft die Figuren, die unter dem Mantel der Madonna Schutz suchen, an Größe. In Dreiviertelansicht nach rechts erhebt der Stifter die Augen zur Madonna und legt betend die Hände zusammen. Seine Kleidung besteht aus einem hellgrünen Untergewand mit engen langen Ärmeln und einem tiefdunkelroten, innen hellgelb gefütterten Mantel mit weiten halblangen Ärmeln. Der Mantel fällt in senkrechten, parallelgeführten Faltenpartien herab und staut sich über den Füßen. Erwin Poeschel denkt, da der Stifter weder durch seine Tracht noch durch die Inschrift oder sonstige Beigaben näher bezeichnet wird, an einen Kleriker und nicht an einen der Herren von Rázüns, was ja an sich sehr naheliegend wäre (1). Auch diese Figur zeigt in der Malweise Züge, die auf eine andere Hand weisen, und zwar auf dieselbe, die verschiedene Partien an der Schutzmantelmadonna ausführte. Im Ganzen ist diese Gestalt aber wohl ebenso vom Waltensburger Meister angelegt wie diese und wie die beiden Stifterfiguren an der Nordwand.

Die Malereien an der Nordwand

a) Stifterinnen

Auf gleicher Höhe wie die Schutzmantelmadonna und der soeben erwähnte Stifter schließen sich nun auf der Nordwand zwei Stifterinnen an, die ebenfalls der Madonna zugeordnet sind (2). Sie erscheinen vor weißem mit kleinen achtstrahligen Sternen besetztem Grund. In ihrer Haltung entsprechen sie dem Stifter am Chorbogen, und auch die Führung der Gewänder wiederholt sich hier. Unterschieden wird nur in der Größe der Figuren und in der Farbe der Gewänder, die rechte Stifterin trägt ein rosarotes, in den Falten dunkelrot getöntes Kleid, die andere ein hell-

(1) Kdm. Grbd. Bd. III, S. 48

(2) Kdm. Grbd. Bd. III, S. 48, Abb. 47.

grünes, dazu weiße bis über die Schultern herabfallende Kopftücher. Eine Inschrift - DOMICELLA. ANNA und DOMICELLA. MARGARET - zu ihren Häupten gab verschiedentlich Anlaß zu Datierungen der Malereien (1). Da die Urkundenbücher diese Namen erst im 15. Jahrhundert erwähnen, wollte man die Malereien in diesen Zeitraum versetzen (2). Erwin Poeschel hat bereits darauf hingewiesen, daß diese seit Jäklin eingeführte Datierung auf der Annahme beruht, die hier erscheinenden Namen treten erst so spät bei den Rätzünsern auf. Da das Urkundenmaterial jedoch sehr lückenhaft auf uns gekommen ist, besteht keine Veranlassung, dieser Annahme beizupflichten (3). Der Stil der Malereien weist ganz eindeutig in das 14. Jahrhundert und zwar, wie sich aus dem bisher Gesagten ergibt, ungefähr in die Mitte dieses Jahrhunderts.

Auch das über den Stifterinnen angebrachte Wappen derer von Rätzüns deutet in das 14. Jahrhundert. Das Wappen erscheint vor weißem bestirnten Grund, den eine rote Borte umschließt. Der schräggestellte Schild ist gespalten und zeigt links (vom Beschauer) rote Farbe, während die andere Flanke weiß und mit blauen Balken versehen ist. Die Bekrönung des Schildes zeigt einen Topfhelm und ein fächerförmiges Zimier. Erwin Poeschel hat schon auf den beim Tannhäuser der Manesse-Handschrift in gleicher Form auftretenden Wappenschmuck hingewiesen (4). Diesem Vergleich ließen sich aus der Manesse-Handschrift noch eine Reihe anschließen, so daß auch von Seiten der Heraldik eine annähernde Datierung möglich ist. Wie das Wappen der Rätzünser dann um 1400 aussah, können wir aus den Wandmalereien des Schlosses Rätzüns ansehen (5).

(1) so Jäklin, Dietrich, Geschichte der Kirche St. Georg bei Rätzüns und ihre Wandgemälde. Chur und Winterthur 1880, S. 12 ; Juvalt, ASA 1874, S. 68 ff.; Rahn, ASA 1873, S. 413, ASA 1882, S. 353; ders. Geschichte der bildenden Kunst in der Schweiz, Zürich 1876, S. 678-679.

(2) vgl. Wolfgang von Juvalt, Forschungen über die Feudalzeit im Curischen Rätien, Zürich 1871, Tafel S. 222/223.

(3) Kdm. Grbd. Bd. III, S. 56.

(4) Kdm. Grbd. Bd. III, S. 48.

(5) Kdm. Grbd. Bd. III, S. 77, Abb. 76 u. 77.

b) Der Drachenkampf des heiligen Georg

Als letztes Werk dieser Etappe im Inneren der Kirche müssen wir nun noch den Drachenkampf des heiligen Georg besprechen (1).

Das Bild nimmt fast die Hälfte der Länge der nördlichen Schiffswand ein und hat eine Höhe von ca 1,50 m. Oben wird ein Teil der Darstellung durch einen Holzbalken der 1731 erneuerten Decke abgeschnitten. Der Erhaltungszustand des Bildes ist bis auf geringe Beschädigungen gut.

Die Größe der Darstellung und das zweimalige Vorkommen dieses Stoffes - an der südlichen Außenwand begegnet uns, wie wir sehen werden, die gleiche Szene - sprechen allein schon für die Bedeutung, die diesem Ereignis beigemessen wurde.

Hatten wir an der Ostwand ein "kleinfiguriges Gewimmel" vor uns, so zeigt der Künstler hier einen "überraschenden Sinn für die Forderungen des Wandstiles" (2).

Die Bildfläche wird von einem schmalen dunkelroten Band, das von den Dekorationen der späteren Malereien teilweise überschritten wird, nach unten hin abgeschlossen. Links erfüllt eine Architektur, ein Turm mit großer Toröffnung und einem Zinnenkranz als Bekrönung denselben Zick.

Der Fond ist, wie bei den Stifterbildern, weiß und zeigt kleine rote und schwarze achtstrahlige Sterne, die teils in regelmäßigen Abständen, teilweise willkürlich über die Fläche als Schmuck verteilt sind. Ein schmaler hellbrauner Bodenstreifen deutet eine Landschaft an, die noch durch zwei Bäume bereichert wird. Diese Bäume sind nun, wie schon das Laubwerk im Chorgewölbe, weit naturalistischer gebildet als jene, die uns bisher, etwa in Waltensburg oder Dusch, begegneten. Aus schlanken braunen Stämmen entwickeln sich die Äste, die sich verschlingen und verzweigen und aus deren Spitzen zartgrüne Blätter sprießen. Die beiden Bäume sind rechts und links im Bild angeordnet, so daß sie die Mitte

(1) Kdm.Grbd. Bd. I, S. 77, Abb. 38

(2) Kdm.Grbd. Bd. I, S. 74.

der Darstellung, den auf seinem Pferd dahersprengenden Georg, zu beiden Seiten einrahmen, den Ritter zugleich aber links von der Königstochter, die dem Kampf zusieht, rechts von dem Drachen, auf den er zureitet, trennen.

Die Art der Wiedergabe des Drachenkampfes erfolgt - Erwin Poeschel wies bereits darauf hin (1) - nach den Regeln des mittelalterlichen Turniers, und als Parallele könnte man wiederum Beispiele aus der Manesse-Handschrift heranziehen, in der uns gelegentlich derartige Schilderungen begegnen, so z.B. bei Hartmann von der Aue, bei Ulrich von Lichtenstein u. a. Daneben muß selbstverständlich an die Plastik erinnert werden, die seit dem 13. und besonders im 14. Jahrhundert den Drachenkampf des heiligen Georg an den Fassaden der Kirchen anbringt, so in Regensburg, Basel usw.

In kraftvoller Bewegung sprengt das Pferd, das nur auf seinen Hinterfüßen steht, während sich die Vorderbeine vom Boden gelöst haben und weit nach vorne ausgreifen, nach rechts. In klaren großen Formen wird der Körper des Tieres umschrieben. Von den Hinterbeinen ausgehend führt eine Linie, in der sich die ganze Energie und Bewegung des angespannten Pferdeleibes ausspricht, zu den angewinkelten Vorderbeinen, eine zweite läuft über den Rücken zum leicht gesenkten Kopf des Pferdes. Der buschige Schweif, die Schabracke und der vom Halsstück herabhängende, nach rückwärts flatternde Fürbug verstärken die vorwärts drängende Bewegung. Nur wenige großflächige, meist parallelgeführte Falten zeigt die hellgrüne Satteldecke, auf die kleine, dunkelrote Wappenschilder mit weißen Kreuzen ohne jede Rücksicht auf den Verlauf der Falten gesetzt sind.

Der heilige Ritter, der das Pferd in den Kampf mit dem Ungeheuer führt, konzentriert sich ganz auf seine Aufgabe. Gespannt, aber ruhig ist seine Haltung, die von der einfachen und klaren Umrißzeichnung und der schlichten Wiedergabe seiner Gewandung - er trägt eine Kettenrüstung mit Beinschienen und dazu einen dunkelroten gegürteten Waffenrock - noch betont wird. Der Blick des Reiters ist auf den Drachen gerichtet, der

(1) Kdm. Grbd. Bd. III, S. 46-47.

Kopf ist nach vorne geneigt (1). In der Linken hält er einen dunkelroten wappenförmigen, mit weißem Kreuz verzierten Schild. Die Lanze ist in die rechte Achselhöhle geschoben, die Hand umspannt den Schaft, der Arm ist angewinkelt, um zustoßen zu können. Die Bewegung, die vom Reiter und seinem Pferd ausgeht, und die durch die Lanze weitergeführt wird, kommt in dem Moment zum Stillstand, in dem der Reiter sein Ziel erreicht und das Ungeheuer, das sich ihm entgegenstellt, tödlich verwundet hat. Auf kurzen braunen Vogelfüßen, mit großen braunen Flügeln und einem langen geringelten Schwanz bewegt sich der grüne Drache mit weit aufgerissenem Maul auf seinen Angreifer zu, aber die tödliche Waffe des Ritters durchbohrt seinen Hals, und dunkelrotes Blut quillt aus den Wunden.

Diesem Kampf schaut die Königstochter, um deretwillen der heilige Georg, wie uns die Legende berichtet, sein Leben einsetzt, zu. Sie steht links im Bilde und wendet sich in Dreiviertelansicht nach rechts. Die Arme sind angewinkelt, die Hände zum Gebet erhoben. Eine Krone schmückt das Haupt. Langes braunes Haar umrahmt das schmale Gesicht und fällt in langen Locken über die Schultern auf den dunkelroten, pelzgefütterten Mantel herab, den sie über einem gelben Kleid trägt, dessen in kleinen Staufalten endender Saum sichtbar wird. Fast senkrecht, nur mit einer ganz geringen Schwingung, die Körperformen in keiner Weise deutlich werden lassend, fällt der Mantel herab, wird vom rechten Arm hinaufgezogen und bildet am Saum glockenförmige Falten.

Das Auftreten der Königstochter hat vom Formalen her gesehen für den Aufbau dieses Bildes nicht allzu große Bedeutung - es sei denn, man wolle versuchen der Darstellung eine gewisse Symmetrie zu geben - und in vielen Szenen, so bereits an der Außenwand dieser Kirche, tritt sie nicht auf. Ihre Aufgabe besteht viel eher darin, den Inhalt des Geschehens noch zu unterstreichen und zu verdeutlichen.

(1) Das Gesicht des Ritters weicht im Typus von den Gestalten des Waltenburger Meisters ab, was wohl auf eine spätere Übermalung zurückzuführen ist, die vielleicht im Zusammenhang mit der Einziehung der neuen Decke, von der der Kopf teilweise überschritten wird, vorgenommen wurde.

Im Ganzen gesehen spricht aus diesem Bild eine Sicherheit im Aufbau, eine Konzentration auf das Wichtigste, eine Übersichtlichkeit in der Wiedergabe und eine großzügige und klare äußerst knappe Linienführung, die es über die übrigen Malereien an diesen Wänden deutlich herausheben und es ohne Frage dem Waltensburger Meister zuweisen. Die großflächige Behandlung der Faltenpartien erinnert an Waltensburg, Dusch und Chur. Und auch die Prägnanz der Darstellung hat diese Szene mit diesen Werken gemeinsam. Farbwahl, die Abstufung der einzelnen Farben, die Art der Binnen- und Umrißzeichnung ist uns von dort bekannt. Daß dem Meister Helfer zur Seite gestanden haben, ist möglich. Die Gesamtdisposition und der größte Teil der Ausführungen aber ist auf jeden Fall dem Meister selbst zuzuschreiben.

Die Malereien an der südlichen Außenwand

Die Malereien am Äußeren der Kirche sind durch Witterungseinflüsse stark beeinträchtigt worden, und es soll daher nur kurz auf sie eingegangen werden.

An der Südwand des Chores erkennt man noch Reste eines überlebensgroßen Christophorus in grünem Gewand und dunkelrotem Mantel. Vom Christkind sind noch der Kopf und Farbspuren des gelben Haares und eines hellbraunen Nimbus erhalten. Soweit sich aus den Fragmenten entnehmen läßt, entsprechen die Figuren den übrigen Christophorusbildern, die uns in Dusch, Clugin und St. Paul zu Rätzins begegnen.

Etwas besser überliefert, jedoch auch durch Witterungseinflüsse und darüber hinaus durch die späteren Erweiterungen der Fenster beschädigt, ist die Darstellung des Drachenkampfes an der südlichen Kirchenmauer, die der oben beschriebenen Szene an der inneren Nordwand in den wesentlichen Teilen entspricht.

Das Bild verfügt auch hier über ein beträchtliches Format und nimmt fast die Hälfte der Wand ein. Der heilige Georg sprengt mit seinem Pferd - der Kopf des Tieres ist zerstört - nach rechts auf den Drachen

zu, von dem, da weiter östlich der Glockenturm anschließt, nur der Kopf gegeben ist. Die Gestalt des Ritters, seine Haltung und Kleidung entsprechen dem Bild im Inneren ebenso wie die Zeichnung der Umrisse des Pferdes. Die Farbgebung läßt sich infolge des schlechten Erhaltungszustandes nicht mehr in allen Teilen ermitteln. Die wenigen Reste jedoch zeigen ebenfalls Übereinstimmung mit der Farbwahl der besprochenen Malereien im Inneren der Kirche.

Erwin Poeschel schlägt vor, diese Malereien an der südlichen Außenwand dem Waltensburger Meister zuzuweisen, zieht aber zugleich in Erwägung, sie doch früher anzusetzen, womit sie folglich einer anderen Hand zuzuschreiben wären (1). Angesichts der trotz der teilweise schlechten Überlieferung feststellbaren Analogien zu anderen Werken unseres Meisters, sowohl beim Drachenkampf als auch beim Christophorus, möchten wir doch eher dem ersten Vorschlag zustimmen und die Werke dem Waltensburger Meister oder zumindest seinem allernächsten Umkreis zuweisen und sie gleichzeitig mit den Malereien im Inneren ansetzen, obwohl nicht zu übersehen ist, daß die Bilder zum Teil altertümliche Züge aufweisen. Dazu wäre allerdings zu sagen, daß bei unserem Meister öfters - wir sahen es bereits beim Christophorus in Dusch - Derartiges festgestellt werden kann. Auch der Drachenkampf im Inneren bedient sich ja eines schon seit dem Anfang des Jahrhunderts geläufigen Schemas und zeigt neben fortschrittlichen Elementen durchaus altertümliche.

Datierung

Nachdem die von uns besprochenen Werke im Chor, am Chorbogen, an der nördlichen Innen- und an der südlichen Außenwand fertiggestellt waren, wurde die Arbeit abgebrochen. Wir erwähnten eingangs schon, daß es sich hier in St. Georg vermutlich um das letzte Werk unseres Meisters handelt, und im Laufe der Besprechung konnten wir verschiedene Hinweise geben, die dieser Annahme entgegenkommen. Der Georgszyklus in seiner minuziösen, fein durchziselierten Malweise, die gegenüber den

(1) Kdm. Grbd. Bd. III, S. 55

anderen Werken freiere Anordnung der Figuren auf der Fläche, die Andeutung einer Raumtiefe, die Einbeziehung der Architektur in die Komposition, die naturalistisch gebildeten Pflanzen im Chorgewölbe und an der Nordwand sprechen dafür. Daneben läßt sich feststellen, daß die Figuren gegenüber jenen anderer Werke gedrungener sind. Auch das weist auf die Jahrhundertmitte, und die Tendenz, die Körper unersetz, später sogar blockhaft erscheinen zu lassen, findet sich um diese Zeit sowohl in der Plastik als auch in der Malerei. Auf einige Details in den Kostümen wiesen wir schon hin, und nicht zuletzt konnten wir bei den Gewändern auf einen größeren Stoffreichtum, so besonders gut sichtbar bei den Evangelisten im Chor, und auf einige Details in der Faltenführung aufmerksam machen, die für die Mitte des Jahrhunderts bezeichnend sind. Zwar zeigen sich Anklänge hierzu auch schon bei den anderen Werken des Meisters, aber erst hier gelangen sie zur Ausbildung.

Als Parallele zu dem zuletzt erwähnten sei hier noch auf die Maria auf der Lagerstatt aus Schloß Liebenfels (jetzt Historisches Museum Frauenfeld) hingewiesen, ein Werk, das etwa in die Zeit um 1340 zu setzen ist (1). Auch die Kreuzigung in der oberen Sakristei im Konstanzer Münster die laut einer Inschrift in das Jahr 1348 datiert wird, kann herangezogen werden (2). Zwar weist diese gegenüber anderen kontemporären Werken altertümliche Züge auf und bildet das schon seit dem ersten Viertel des Jahrhunderts übliche Schema weiter. Doch zeigt sich zumindest hier in der Gewandbehandlung gegenüber den älteren Werken dieser Gegend - etwa den Fresken im ehemaligen Dominikanerkloster in Konstanz (jetzt Inselhotel), die ungefähr um 1330 anzusetzen sind (3), die für die Jahrhundertmitte charakteristische Stoffbereicherung und die weiche Linieneinführung, die uns dann u.a. auch bei der zwischen 1350/60 entstandenen Madonna mit dem Kind der Sammlung Bucher wieder begegnet (4).

(1) Futterer, GBDS, Abb. 149.

(2) Joseph Gramm, Spätmittelalterliche Wandgemälde im Konstanzer Münster. Straßburg 1905, Tafel II-V.

(3) Max Wingenroth, Die in den letzten zwanzig Jahren aufgedeckten Wandgemälde im Großherzogtum Baden. Zs.f. Gesch.d. Oberrheins, N.F. XX, 1905, Tafel III.

(4) Georg Poensgen, Madonnen am Bodensee. Überlingen 1947, Abb. 9.

Diese Vergleiche zeigen, daß der Ansetzung der Malereien in Rätzins um die Jahrhundertmitte, vielleicht sogar noch etwas später - denn in dieser abgelegenen Gegend muß ja immer mit einer Verzögerung gerechnet werden - nichts entgegensteht. Unsere Vermutung, es handele sich um das letzte Werk unseres Meisters, wird dadurch gestützt.

Nachdem die Arbeit des Waltensburger Meisters jäh abgebrochen war, berief man einige Zeit später jenen Maler, den wir den Rätzünser Meister nannten. Seine Schaffenszeit fällt ungefähr in die Zeit von 1365/70 - 90. Ob er ein Schüler oder zeitweilig ein Geselle des Waltensburger Meisters war, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen. Möglich ist es durchaus, denn an anderer Stelle - in Clugin - begegnet er uns abermals im Zusammenhang mit dem Waltensburger Meister, und zwar in einem zeitlich sicher nicht sehr großen Abstand.

R Ä Z Ü N S , St. Paul

Im Inneren der ehemaligen Pfarrkirche St. Paul zu Rázüns sind an der Südwand des Chores die Fragmente dreier ungefähr lebensgroßer Einzelfiguren einer früher sicher größeren Folge erhalten (1). Durch die Höherlegung des Fußbodens im 15. Jahrhundert werden die unteren Partien der Gestalten überschritten (2).

Jede der Figuren steht unter einer großen Rundbogenarkade, die mit Krabben besetzt ist. Unter diesen Arkaden sind noch Reste eines aus roten Quadern mit weißen Fugen bezeichneten Grundes vorhanden. Der Bildgrund unter den Rundbogen ist weiß und ist mit kleinen achtstrahligen roten, grünen und schwarzen Sternchen geschmückt, die unregelmäßig über die ganze Fläche verteilt sind.

Die linke Figur - die Hl. Anna, die die kleine Maria auf ihrem Arm trägt - ist bis auf geringe Reste zerstört. Vorhanden sind noch Farbspuren eines dunkelroten, innen hellgrün gefütterten Mantels, sowie Reste eines gelben Nimbus und beide Hände, mit denen sie die kleine Maria, die auf ihrem linken Arm sitzt, festhält. Das Kind ist nach der Art der Erwachsenen gekleidet und trägt ein dunkelrotes Kleidchen mit langen engen Ärmeln, dazu ein weißes Kopftuch, das bis zu den Schultern herabreicht, und das von einem hellgrünen Nimbus umrahmt wird (3).

Weit besser, zumindest in den oberen Partien, ist die mittlere Gestalt,

(1) ASA, 1906, S.207, Fig.131.

(2) Kdm.Grbd. Bd.III, S.62-63.

(3) Die Vermutung Rahns (ASA, 1906, S.206), es könne sich um die Hl. Anna selbdritt handeln, hat Erwin Poeschel mit Recht zurückgewiesen, denn die Hl. Anna hält Maria mit beiden Händen, kann also nicht auch noch das Christuskind tragen. Auch dem Vorschlag Rahns und Eschers (Wandmalerei, S.23), es könne eine Darstellung Christi mit der Seele der Maria sein, ist nicht zuzustimmen, da diese Darstellung mit einem Marientod verbunden sein müßte.

ein heiliger Bischof, erhalten (1). Er ist frontal gegeben, der Kopf erscheint in Dreiviertelansicht nach rechts. Bekleidet ist er mit hellgrüner Kasel, weißem Amikt und weißer Mitra. Der Nimbus ist rotbraun. Die Haare sind kurz geschnitten und hellbraun mit dunkelbrauner Zeichnung. In der rechten Hand hält der Bischof ein Buch, die linke umfaßt in Schulterhöhe den Bischofsstab.

Unter der folgenden Arkade - rechts von diesem Bischof - sind nur noch einige Farbreste eines rotbraunen Gewandes, eines Nimbus und eines Buches sichtbar.

An der äußeren Ostwand des Chores befindet sich die überlebensgroße Gestalt eines Hl. Christophorus (2).

Rahn erwähnt schon im Jahre 1906 eine Übermalung des Bildes (3) und 1951 wurde abermals eine Renovation vorgenommen, so daß der ursprüngliche Eindruck - besonders hinsichtlich der Farben - nicht mehr in vollem Maße vorhanden ist. Die unteren Partien des Bildes sind zerstört.

Der Hintergrund ist - wie bei den erwähnten Bildern im Innern - weiß und ist hier mit kleinen roten Sternen verziert. Ein schmaler rotbrauner Streifen faßt das Bild ein.

Die Gestalt des Christophorus entspricht dem Typus derjenigen an der Außenwand der Kapelle von Dusch. Der Heilige ist streng frontal gegeben und trägt das Jesuskind nach dem älteren Schema auf dem linken Arm. Mit der rechten Hand umfaßt er einen dünnen entwurzelten Baumstamm, aus dessen Spitze kleine hellgrüne Blättchen herauswachsen. Christophorus trägt einen ziegelroten Mantel mit grünem Innenfutter, den er mit seiner linken Hand zusammenfaßt, darunter ein hellbraunes gegürtes Gewand mit einem dunkelbraunen Rautenmuster, die einzelnen Rauten sind jeweils mit einem Punktmuster gefüllt. Der Nimbus des Heiligen ist gelb, das Haar und der kurze Bart zeigen hellbraune Farbe.

(1) Kdm. Grbd. Bd. III, S. 64, Abb. 66.

(2) ASA, 1906, S. 205, Fig. 129.

(3) Rahn, ASA, 1906, S. 205.

Das Jesuskind ist in ein hellgraues Gewand gekleider. Der Kreuznimbus ist hellgrün. In seiner Linken hält es ein Buch, während die Rechte mit segnender Gebärde erhoben ist.

Die Wandmalereien von St. Paul in Rätzüns, die wir hier kurz betrachtet haben, sind, wie wir sehen, entweder sehr fragmentarisch überliefert oder durch spätere Übermalung beeinträchtigt worden, so daß eine eindeutige Charakterisierung und sichere Zuweisung sehr erschwert wird.

Erwin Poeschel bezeichnet die Malereien im Innern als gute Arbeiten von reiner Linienführung und weist sie in die Nähe des Meisters von Waltensburg und erwägt eine Zuschreibung an den Meister selbst. Für den Hl. Christophorus an der äußeren Ostwand des Chores nimmt er dieselbe Hand an (1).

Rahn, der die Gestalt des Christophorus besonders eingehend bespricht, verbindet diese mit den Chormalereien von Clugin und Casti und weist auf eine Reihe von Ähnlichkeiten der Zeichnung und verschiedener anderer Details hin (2).

Vergleichen wir nun die vorhandenen Fragmente mit anderen Werken des Waltensburger Meisters, so fallen in der Tat sogleich eine Anzahl von Analogien ins Auge.

Gehen wir von der am besten erhaltenen Gestalt des Bischofs an der Süd- wand des Chores aus und stellen ihn z. B. neben die Bischöfe in der Süd- ostecke in Waltensburg, so sehen wir, daß die Gestalten in Haltung und Kleidung nahezu identisch sind. Mag auch der Kopf des Heiligen teilweise restauriert sein, so lassen sich auch dort Übereinstimmungen mit anderen Waltensburger Figuren feststellen. Das Gesicht ist oval. Die Kinnpartie ist kräftig ausgebildet und geht leicht zu eckigen Formen über. Die Stirn ist hoch. Die Augen sind wie gewöhnlich mandelförmig, und werden durch einen nur leicht geschwungenen Unterlidbogen und zwei parallel laufende stärker gewölbte Bogen des Oberlids angegeben. Die Augenbrauen sind re-

(1) Kdm. Grbd. Bd. III, S. 64 und S. 66.

(2) Rahn, ASA, 1906, S. 205-206.

lativ stark geschwungen. Die Nase ist - soweit noch sichtbar - lang und schmal. Der Mund ist gerade und etwas größer als gewöhnlich beim Waltenburger Meister. Auch fehlen die herabgezogenen Mundwinkel. Jedoch ist dieses vielleicht auf eine spätere Übermalung zurückzuführen. Die Haartracht und die Zeichnung der Haare hingegen haben wiederum Vergleichsmöglichkeiten mit anderen Waltenburger Gestalten.

Die kleine Maria unter der Arkade links erinnert in ihrer Gewandgebung, etwa in der Art der Faltung des Kopftuches, an andere Figuren unseres Meisters. Man vergleiche etwa die Maria der Anbetung in Chur (1).

Auf Übereinstimmungen des Hl. Christophorus an der äußeren Ostwand mit jenem an der Magdalenenkapelle in Dusch konnten wir bereits hinweisen. Es handelt sich hier um eine fast genaue Wiederholung. Beide Bilder sind in ihrem Charakter, verglichen mit den übrigen Werken des Meisters alttümlicher und wirken - bedingt durch ihre strenge Frontalität - etwas starr.

Einzelne dekorative Elemente schließlich - obwohl diese im wesentlichen immer Allgemeingut der Zeit sind - etwa der weiße Hintergrund mit den kleinen achtstrahligen Sternchen begegnet uns in der benachbarten Kirche St. Georg zu Rätzüns. Und auch die mit Krabben besetzten Rundbogen sind in ähnlicher Weise wieder in Maienfeld, Ilanz und Clugin zu treffen.

Nicht unerwähnt soll bleiben, daß Herr F.X. Sauter, in Rorschach, bei der Untersuchung der Malereien und bei der Restaurierung des Christophorus feststellen konnte, daß die Malereien in ihrer Technik, in der Art der Vorzeichnung, der Grundierung und Farbzusammensetzung den anderen Werken unseres Meisters entsprechen.

Kann auch die Frage, ob diese Malereien von St. Paul vom Waltenburger Meister selbst stammen oder seinem allernächsten Umkreis zuzuweisen sind, nicht endgültig gelöst werden, da die Grenzen zwischen Meister und Schülern oft schwankend sind, und Vieles wohl gemeinsam ausgeführt wur-

(1) Gantner, KgS. Bd. II, S. 282, Abb. 246.

de, so möchte man bei der Qualität der Malereien, die besonders in dem Kopf des Bischofs deutlich wird, zumindest für die Malereien im Inneren entweder den Meister selbst oder einen ihm nahestehenden, sehr begabten Schüler in Anspruch nehmen.

Bei der Frage der zeitlichen Ansetzung der Malereien gehen wir wohl nicht fehl, wenn wir annehmen, daß sie in unmittelbarer Nähe, wenn nicht sogar gleichzeitig mit jenen der Kirche St.Georg zu Rāziūs entstanden sind.

L Ü E N

Mit den Fresken von Lügen kommen wir zu einem Werk, das in der zeitlichen Folge wohl eines der letzten ist innerhalb der Arbeiten, die mit dem Waltensburger Meister in Zusammenhang gebracht werden können, und Erwin Poeschel hat diese Malereien wohl mit vollem Recht schon dem Werkstattkreis des Meisters zugewiesen (1).

Inhaltlich teilen sich die Malereien in einen biblischen Zyklus und eine Apostelreihe. Diese thematische Verschiedenheit bringt eine entsprechende Unterscheidung in der Aufteilung der Fläche mit sich. Der biblische Zyklus ist - wie in Waltensburg - in zwei übereinanderliegenden Streifen angeordnet und nimmt etwa die Hälfte der Länge jeder Langhauswand ein. Die Figuren zeigen eine durchschnittliche Größe von etwa achtzig Zentimetern. Die Apostel hingegen sind ungefähr 4/5 lebensgroß und befinden sich an der Ostwand der kleinen Saalkirche. Je einer der Apostel ist noch auf den anschließenden Langhauswänden angebracht.

Unter allen Malereien zieht sich eine Akanthusranke hin, die uns von Waltensburg und Dusch her bekannt ist. Die beiden Bildstreifen des biblischen Zyklus werden durch eine dunkle Zierleiste getrennt, auf die ein stilisiertes Blattmuster in roter und blauer Innenzeichnung auf weißem Grund gemalt ist. Über der Apostelreihe befindet sich eine Zickzackborte in abwechselnd roter, blauer, gelber und grüner Farbe, die von schmalen gelben Streifen eingefasst wird. Darunter läuft ein dunkelgrünes Band entlang, das jeweils von den Nimben der Apostel überschritten wird.

Die Sockelzone war, wie an einigen Stellen noch zu sehen ist, mit dem üblichen Teppichmuster bekleidet. Heute wird diese fast ganz von einer Holzvertäfelung verdeckt.

(1) Kdm. Grbd. Bd. II, S. 198.

Der biblische Zyklus.

Der biblische Zyklus zieht sich - wie bereits erwähnt - in zwei übereinanderliegenden Streifen über die Langhauswände hin. Die obere Bildreihe ist - wie in Waltensburg - von links nach rechts, die untere rückläufig von rechts nach links zu lesen. Leider ist der obere Streifen auf beiden Wänden durch das später eingezogene Tonnengewölbe in den oberen Partien stark zerstört worden, und auch die später eingebrochenen Fenster haben den Bildbestand sehr beeinträchtigt.

An der Südwand, die der Darstellung der Jugend Christi vorbehalten ist, ist jede Szene von der folgenden im oberen Bildstreifen durch ein ca. 15 cm breites Band, im unteren durch schmale dunkelbraune Striche voneinander getrennt. Auf der Nordwand, auf der die Passion dargestellt ist, geht die Erzählung ohne Unterbrechung weiter. Der Bildgrund ist bei allen Darstellungen in einem mittleren Blaugrün gehalten.

Der Zyklus an der Südwand begann vermutlich mit einer Verkündigung, die aber heute bis auf einige rotbraune Farbreste durch das später hier eingebrochene Fenster zerstört ist (1).

Es folgt dann weiter rechts die Geburt Christi. Fast das ganze Bildfeld wird von dem Bett, auf dem Maria unter einer dunkelroten Decke liegt, eingenommen. Sie hat den Oberkörper ein wenig erhoben und lehnt sich auf ihren rechten Ellenbogen. Rechts neben dem Bett auf einem Schemel, auf seinen Wanderstab gestützt, sitzt Joseph. Von dem Jesuskind, das sich über dem Bett befand, ist heute nichts mehr zu sehen.

Die letzte Szene der oberen Reihe - die Anbetung der Könige - ist besonders stark beschädigt. Soweit aus den Resten ersichtlich ist, entspricht sie der Anbetung in der Taufkapelle der Kathedrale von Chur. Joseph ist allerdings hier weggelassen. Der Thron, auf dem Maria sitzt, ist schmaler als der in Chur, und ihr Gewand ist nicht so faltenreich. Das Kind steht auch hier auf ihren Knien und nimmt das Geschenk des ersten knieenden Königs entgegen. Der Rest des Bildes versickert ins Fragmentarische.

(1) Kdm. Grbd. Bd. II, S. 197, Abb. 185.

Die Bildfolge setzt sich dann im unteren Bildstreifen fort und beginnt mit dem Kindermord von Bethlehem. Ganz rechts im Bild sehen wir den König Herodes unter einer Rundbogenarkade auf einem Thron sitzen. Er hat die Beine übereinandergeschlagen, wie jener im Passionszyklus in Waltenburg, an den er auch sonst erinnert. In seiner Rechten, mit der er zugleich seinen dunkelroten pelzverbrämten Mantel zusammenrafft, hält er ein Szepter. Die andere ist gebietend erhoben und weist auf das Geschehen, das sich weiter links darbietet. Hier führen Soldaten den Befehl des Königs aus. Zwei von ihnen haben bereits Kinder mit der Lanze bzw. dem Schwert aufgespießt. Zwei weitere Krieger mit Schwertern, Lanze, Hellebarde und Schild bewaffnet, kommen von rechts heran. Am Boden liegen Kinder mit abgeschlagenen Köpfen und blutenden Wunden. Andere fallen zu Boden. Ganz links stehen wehklagend drei Mütter, die dem Gemetzel zusehen. Eine wirft verzweifelt die Arme hoch, die beiden anderen ringen die Hände. Die mittlere der drei Frauen erinnert in ihrer Haltung an jene Frau in der Taufkapelle in Chur, die angesichts des Opfertodes Christi die Arme emporwirft. Auch andere Einzelheiten, etwa der Art, wie das Kopftuch gelegt ist, finden dort ihre Entsprechung. Die beiden anderen Frauen mit der üblichen Gebärde der Trauer und Verzweiflung sind völlig gleich behandelt und unterscheiden sich nur in der Größe und der Farbe der Gewänder. Beide tragen unter der Taille gegürtete Kleider, die vorne in gerade herabfallende Faltenpartien zusammengefaßt werden. Den Kopf schmückt ein schmales schwarzes Gebende mit einem weißen Wellenornament.

Die Kleidung der Krieger entspricht etwa derjenigen, die wir von Waltenburg her kennen. Lediglich zu bemerken ist, daß die Beckenhauben hier etwas mehr nach oben zugespitzt sind, und daß sie tiefer in die Stirn hineinreichen. Auch die Bewaffnung ist die gleiche, nur zeigt die Hellebarde einen Widerhaken, der in Waltenburg noch nicht vorhanden ist.

Nach einem schmalen dunkelbraunen Streifen folgt nun im nächsten Bild die Taufe Christi. Christus steht ohne Lendentuch als bartloser Jüngling mit langem, bis zu den Schultern reichenden Haar zwischen Johannes dem Täufer zu seiner Linken und einem Engel zur Rechten. Das Wasser wird durch blaue Wellenlinien angedeutet, die die ganze

Gestalt Christi bedecken. Wir haben also hier eine Verbindung beider Darstellungsweisen der Taufe Christi vor uns, die der Immersio, versinnbildlicht durch das Wasser, das bis über den Kopf reicht, und die der Infusio, die durch den Kelch des Johannes symbolisiert wird, den er in seiner Rechten hält und über das Haupt Christi gießt (1). Johannes ist nur mit einem gelben Mantel bekleidet, der am Rand lange braune Striche aufweist, mit denen das Haarkleid angedeutet werden soll. Der assistierende Engel im rotbraunen Gewand mit großen, weitausgespannten hell- bis dunkelbraun getönten Flügeln hält das dunkelrote Gewand Christi in seinen Händen. Links von diesem Engel sind noch Farbspuren sichtbar, aus denen aber nichts Definitives zu entnehmen ist. Der Rest ist durch das Fenster in Wegfall gekommen.

An der Nordwand läuft nun die Erzählung ohne Unterbrechung fort (2). Oben links beginnt der Passionszyklus - soweit noch aus den Resten zu rekonstruieren ist - mit der Gefangennahme. Erwin Poeschel nimmt allerdings an, es handle sich um eine Vorführung Christi vor dem Hohen Rat (3). Da aber dieser Zyklus - wie wir sehen werden - jenem in Waltersburg entspricht, und die nächste Szene Christus vor Herodes oder Pilatus zeigt, die Farbspuren zudem eher auf eine Gefangennahme hindeuten - man vergleiche die Gefangennahme von Waltersburg - so möchten wir der Annahme Poeschels hier nicht beipflichten.

Im nächsten Bild wird Christus vor Herodes oder Pilatus geführt. Da die oberen Partien zerstört sind, läßt sich nicht mehr ermitteln, ob die auf dem Thron sitzende Gestalt Krone und Szepter trug. Im übrigen entspricht auch diese Szene derjenigen von Waltersburg, jedoch werden alle Figuren an den vorderen Bildrand geschoben, so daß die Andeutung eines Bodenstreifens wegfällt.

Unmittelbar anschließend und dicht an die vorige Szene anstoßend ist die Geißelung dargestellt, die wiederum dem Waltersburger Vorbild getreulich folgt. Die Gestalten wirken allerdings etwas steifer als jene in Waltersburg.

(1) Künste, Bd. I, S.379.

(2) Kdm.Grbd. Bd.II, S.197, Abb. 186; und S. 195, Abb. 184.

(3) Kdm.Grbd. Bd.II, S.196.

Das Gleiche läßt sich von der Domenkrönung sagen. Man vergleiche etwa die kraftvollen Gebärden der Schergen von Waltensburg mit diesen gerade und ruhigen, etwas müde dastehenden steifen Gestalten.

Rechts wird diese Szene schon von der sich anschließenden Kreuztragung überschritten, die gegenüber Waltensburg reduziert wurde. Maria und Johannes sind weggelassen worden, und nur drei Krieger begleiten Christus auf seinem Leidensweg. Christus ist nicht schreitend gegeben wie in Waltensburg, sondern steht, die Füße nebeneinandergesetzt, in Dreiviertelansicht nach rechts da und umfaßt mit beiden Händen das Kreuz. Durch die aufrechte Haltung wird die Last des Kreuzes, das auf der linken Schulter ruht, keineswegs spürbar.

Die untere Reihe beginnt mit der Kreuzigung. Auch hier ist gegenüber Waltensburg eine Reduktion eingetreten. Nur Maria und Johannes, Stephaton und Longinus stehen unter dem Kreuz. Die Personen sind symmetrisch zu beiden Seiten angeordnet. Johannes rechts hat die Hände gefaltet und die Augen geschlossen, um dadurch anzudeuten, daß er weint. Maria auf der anderen Seite legt die gefalteten Hände an die Wange. Longinus und Stephaton sind fast genau von Waltensburg übernommen worden. Selbst die Tracht ist dieselbe. - Christus mit einem Lendentuch, das bis zu den Knien reicht, bekleidet hängt mit angezogenen aber nicht gekreuzten Beinen und leicht durchgebogenen Armen am Kreuz. Das Haupt des Verstorbenen ist auf die linke Schulter gesunken. - Auch hier, obwohl alles knapper gegeben ist - man betrachte die Gewänder und besonders das Lendentuch Christi - sind die Zusammenhänge mit Waltensburg und Chur unverkennbar.

Die nun folgende Szene der Kreuzabnahme zogen wir bereits bei der Besprechung von Waltensburg heran, um dort Fehlendes zu ergänzen. Die Arme Christi sind vom Kreuzesbalken gelöst, und ein Mann rechts bemüht sich, mit einer Zange den Nagel aus den Füßen zu ziehen. Der Leichnam gleitet in die Arme des Joseph von Arimathia, der unter dem Kreuz steht. Rechts und links stehen Maria und Johannes und halten die Arme Christi.

Dieselben Personen begegnen uns im nächsten Bild, der Grablegung, die wiederum jener in Waltersburg entspricht. Nur die Engel, die dort mit Weihrauchgefäßen oben zu beiden Seiten angebracht waren, sind hier weggelassen worden. Und Maria, die dort wehklagend die Hände rang, beugt sich hier tief herab zu ihrem toten Sohn, der in den Sarg gelegt wird, und umarmt ihn.

Den Abschluß dieses Zyklus bildet die Auferstehung Christi. Es ist dies die einzige Szene innerhalb des Passionszyklus in Lünen, die in Waltersburg nicht vorhanden ist. Die Wiedergabe erfolgt in dem üblichen Schema der Zeit. Christus entsteigt mit der Siegesfahne in der Rechten dem Sarg, vor dem die schlafenden Wächter liegen. Sein linker Fuß berührt bereits den Boden. Der Auferstehende ist mit einer grauen Ärmeltunika und einem dunkelroten Mantel bekleidet. Zu beiden Seiten von Christus auf dem oberen Rand des Sarkophages stehend sehen wir zwei Engel, die durch ihre Gebärde das Geschehen verdeutlichen.

Die Übereinstimmungen der Malereien auf den beiden Langhauswänden mit Werken des Waltersburger Meisters - wir wiesen häufig darauf hin - sind so deutlich, daß engste Zusammenhänge außer Frage stehen. Aber trotz der vielen Ähnlichkeiten, besonders mit Waltersburg, trotz genauer Übernahme von einzelnen Motiven und der Wiederholung der Technik erkennen wir den Abstand, der zwischen Lünen und anderen Werken des Meisters liegt. Dieser Abstand bezieht sich nicht nur auf eine zeitliche spätere Ansetzung, von der noch zu reden ist, sondern auch auf die Qualität des Werkes und auf die Handschrift des Künstlers. Diese Unterschiede werden uns am ehesten deutlich, wenn wir die sich im Thema entsprechenden Szenen einander gegenüberstellen.

Vergleichen wir etwa den Passionszyklus von Lünen mit dem von Waltersburg, so fällt zunächst auf, daß alle Szenen hier in Lünen weit mehr in sich geschlossen sind und eher den Charakter von Einzelbildern haben. Die fließenden Übergänge, etwa in der Art, wie wir sie in Waltersburg bei der Kreuztragung zur Kreuzigung antreffen, begegnen in Lünen nicht, obwohl die Bilder meist eng aneinander anstoßen. Jede Szene wird scharf von der folgenden getrennt, im allgemeinen dadurch, daß sich die Figuren einander den Rücken zuwenden.

Während in Waltersburg die Fläche der einzelnen Szenen der Bedeutung des Dargestellten angemessen war, und die besonders wichtigen Geschehnisse den größten Raum einnahmen, sind hier alle Bilder von gleicher Größe. Deshalb - wir erwähnen es bereits bei der Beschreibung - war es gelegentlich notwendig, verschiedene Bilder, die in Waltersburg besonders figurenreich sind, zu reduzieren.

Betrachten wir die handelnden Personen, so vermissen wir die inneren Beziehungen zueinander und die Anteilnahme am Geschehen, die die Bilder von Waltersburg, Dusch oder Chur so unmittelbar zu uns sprechen lassen. Zwar deuten die Gebärden den Schmerz und die Trauer an, die die Personen bewegen, allein sie sind nicht von der Kraft und Eindringlichkeit, die uns von der Waltersburger Nordwand her bekannt sind. Lediglich bei der Grablegung und bei den drei wehklagenden Müttern beim Kindermord von Bethlehem klingt dieser Ton noch einmal an. Im allgemeinen aber werden nur die einmal gefundenen Schemata wiederholt.

In der Durchbildung der menschlichen Gestalt - obwohl auch diese dem Vorbild eng verbunden ist - lassen sich einige Unterschiede feststellen. So sind vor allem einmal die Proportionen verändert worden. Die Figuren sind nicht so schlank wie die von Waltersburg, Chur oder Dusch, sondern eher gedrunken und dadurch etwas plumper wirkend. Die Köpfe sind im Verhältnis größer als in den genannten Werken. Die Kopfform selbst ist beibehalten worden. Einige Änderungen lassen sich lediglich in den Details feststellen. Die Augen sind größer als in Waltersburg, beide Augenlider sind gewölbt und werden jeweils durch eine Linie bezeichnet. Häufig sind die Augen etwas schräg gestellt. Der Augapfel wird durch einen großen schwarzen Punkt angegeben, wodurch die Gesichter einen auffallend starren Zug erhalten. Der Mund ist auch hier sehr klein. Die Durchbildung der Haare erfolgt durch schematisch, meist etwas grob gezeichnete Wellenlinien in rotbrauner Farbe.

Die Wiedergabe der Gewänder erfolgt nach dem in den Werken des Waltersburger Meisters ausgebildeten Schema. Die Art etwa wie der Stoff über die Schultern gelegt ist, wie er zusammengefaßt wird, die Führung der Falten und der Saumlinien trafen wir in ähnlicher Weise in allen besprochenen Werken an. Aber neben diesen Ähnlichkeiten fallen auch hier sogleich Unterschiede auf. So ist an die Stelle oft

üppiger, locker herabfallender Stoffmassen - man denke an den Christus der Dornenkrönung in Waltensburg oder an die Maria der Anbetung der Könige in Chur - eine größere Knappheit getreten, die allerdings nicht, wie man es erwarten könnte, den unter dem Stoff befindlichen Körper spüren läßt. Im Gegenteil. Man betrachte etwa die Maria der Kreuzigung oder Kreuzabnahme, bei der der Mantel jedesmal senkrecht herabfällt, ohne auch nur die geringste Biegung des Körpers anzudeuten. In der Zeichnung der Gewänder ist eine Vereinfachung eingetreten. Sie beschränkt sich auf große, manchmal etwas grobe Linien. Alle Kleinteiligkeit, etwa das Faltengeriesel an den Säumen oder die Staufen zwischen den Füßen, ist zugunsten gerader oder nur leicht gebogener Linien oder großer Wellen aufgehoben worden. Die Schüsselfalten - wir werden es bei den Aposteln noch deutlicher sehen - laufen häufig spitz zu. Die Falten werden durch dunkle, meist schwarze oder rotbraune Farbe angegeben. Die zarten, oft samtartig wirkenden Übergänge von einem Farbton zum anderen, die den Gewändern in Waltensburg, Chur, Dusch und Rätzüns etwas Flauschiges geben, und ihnen eine gewisse Stofflichkeit verleihen, vermissen wir hier.

Die Apostelreihe

Die Apostel sind - wie eingangs erwähnt wurde - an der Ostwand angebracht und je einer wird noch auf die anschließende Langhauswand hinübergenommen (1). Durch ein Fenster, das in der Mitte der Ostwand eingebrochen wurde, sind die beiden mittleren Apostel zerstört, und die zu beiden Seiten des Fensters angeordneten stark beschädigt worden. Von den zehn noch vorhandenen Aposteln sind nur drei mit Attributen ausgezeichnet, Philippus mit dem Kreuzstab, Jakobus d.Ä. mit dem Pilgerstab und Bartholomäus mit dem Messer. Alle übrigen tragen nur Bücher bei sich und werden wie üblich durch Alter, Haar- und Barttracht sowie Farbe der Kleidung unterschieden.

Vergleichen wir diese Apostelreihe mit der von Waltensburg, so fällt auf, daß auch hier gegenüber Waltensburg eine gewisse Vereinheitlichung und Schematisierung eingetreten ist. Diese bezieht sich sowohl auf die Haltung

(1) Kdm. Grbd. Bd. II, S. 195, Abb. 183, 184.

und Gesten der Apostel als auch auf die Art und Farbe der Gewänder. Während in Waltersburg versucht wird, die Apostel durch Einanderzuwenden, durch Gebärden miteinander zu verbinden, sind sie hier beziehungslos nebeneinandergestellt, entweder frontal gegeben oder in Dreiviertelansicht nach rechts, bzw. links der Mitte zugewendet. Der Ausdruck der Gesichter hat durchweg etwas Starres an sich. Die Augen sind auch hier - wie bei dem biblischen Zyklus - auffallend groß. Die Nasen sind lang, die Nasenrücken schmal, die Nasenflügel hingegen ziemlich breit. Die Nasenspitze ist etwas nach unten gezogen. Die Wangen - durchweg mit einem rötlichen Kreis bemalt - sind meist schmal. Die Kinnpartie ist - wenn die Figur in Dreiviertelansicht erscheint - regelmäßig vorgeschoben. Der Mund ist immer auffallend klein und hat meistens nach unten gezogene Mundwinkel. Bei den älteren Aposteln ist die Stirn von tiefen Falten durchfurcht.

Bei den Gewändern beobachten wir eine summarische Behandlung. Sie sind stets über beide Schultern gelegt, fallen dann entweder in Steilfalten zu beiden Seiten herab oder werden mit einer Hand hochgerafft, so daß sie über den Hüften tiefe, meist spitz zulaufende Schüsselfalten bilden. Die Säume enden in großen Wellenlinien. Hinsichtlich der Farben treffen wir nicht den Reichtum und die Abwechslung an wie in Waltersburg. Nicht nur die Nimben, die dort in verschiedenen Farben - meist im Hinblick auf Kontraste - gegeben sind, sind hier durchweg in einer Farbe, nämlich in Gelb gehalten, auch die Gewänder zeigen einen schematischen Wechsel, der dem Ganzen eine Eintönigkeit gibt, die wir in keinem anderen Werk des Waltersburger Meisters treffen. So wechseln hier nur gelbe, dunkelrote und gelegentlich hell- und dunkelgrüne oder rosarote Töne miteinander ab. Bei dem Nebeneinanderstellen der Farben ist weniger an eine feine Ausgewogenheit und Nuancierung als an Kontrastwirkungen gedacht.

Der Zusammenhang mit dem Waltersburger Meister - das beweisen die zahlreichen Vergleichsmöglichkeiten und Übereinstimmungen - steht außerhalb jedes Zweifels. Aber ob der Meister hier selbst am Werk war, ist fraglich. Man ist eher geneigt, vor allen Dingen wegen der immerhin beachtlichen Unterschiede in der Qualität, diese Malereien der Werkstatt zuzuweisen, die nach den Vorlagen ihres Meisters arbeitete und sich letztlich darin erschöpft, einmalig gefundene Formen zu kopieren, und die Technik

des Meisters zu wiederholen, ohne jedoch Eigenes, Neues zu bringen. Eine Mitarbeit des Meisters könnte sich allenfalls noch auf einige Angaben beschränkt haben, die Ausführung aber ist kaum von seiner Hand.

Innerhalb der in diesem Umkreis behandelten Werke sind die Malereien von Lünen relativ spät anzusetzen. Einiges weist auf die Jahrhundertmitte, wenn nicht sogar darüber hinaus. Bei der abseitigen Lage der Denkmäler muß eine Retardierung einzelner Stilelemente ja immer in Betracht gezogen werden. Für eine späte Ansetzung spricht neben der Tendenz zu mehr in sich geschlossenen Bildern anstelle fließender Übergänge von einer Szene zur anderen die Untersetztheit der Figuren, die um die Jahrhundertmitte in der Plastik und Malerei an die Stelle der schlanken Gestalten der ersten Jahrhunderthälfte tritt. Aber auch einige Details - etwa das Lendentuch Christi oder die nach oben zugespitzten Beckenhauben und die Hellebarde mit einem Widerhaken - weisen auf die Zeit um 1350.

C L U G I N

Schon die im Jahre 1904 erfolgte Renovation des kleinen Pfarrkirchleins von Clugin im Schams hatte Malereien in der Apsis hervorgebracht, und einige Farbspuren an den Langhauswänden ließen ahnen, daß noch weiteres unter der Tünche zu erwarten sei (1). Als man nun in den letzten Jahren die Aufmerksamkeit wiederum dieser Kirche zuwandte, bestätigten sich die Vermutungen, und sowohl am Chorbogen als auch an den Wänden traten noch weitere Fresken hervor, die - wie in St. Georg von Räzüns - zwei Etappen und damit zwei verschiedenen Meistern angehören (2). Wir werden darauf noch zurückkommen und wollen uns zunächst dem Bestand der Malereien zuwenden, die in unserem Zusammenhang wichtig sind.

Der Erhaltungszustand ist infolge der Übermalungen und der zweimaligen Restauration im Chor ziemlich schlecht. Bei der letzten Renovierung, die in den Händen von Graf E.O. de Rosales lag, beschränkte man sich darauf, Verschiedenes in der Umriß- bzw. Vorzeichnung zu belassen, anderes nur mit der jeweiligen Lokalfarbe, die noch aus vorhandenen Resten ermittelt werden konnte, auszufüllen, ohne jedoch eine Modellierung der Gewänder etc. durchzuführen.

Die Malereien, die hier besprochen werden sollen, befinden sich in der Apsis, am Chorbogen und an der nördlichen Langhauswand.

In der Apsiswölbung ist eine Majestas Domini angebracht. Christus thront, umgeben von einer ovalen mittelblauen Mandorla, die von einem dunkelbraunen, mit Rosetten geschmückten Rahmen umschlossen wird, in feierlicher Haltung auf einem gelben Regenbogen. Die Rechte ist segnend erhoben, in der linken Hand hält er ein geöffnetes Buch. Der Kopf des Heilands - vor einem gelben Nimbus - ist stark beschädigt und wurde

(1) Rahn, ASA 1906, S. 198.

(2) Kdm. Grbd. Bd. V, S. 196-198; Bd. VII, S. 451-452.

bei der Renovation nur ganz summarisch angedeutet. Das Gewand zeigt rosarote Farbe. Ein dunkelbrauner Mantel mit zartgrünem Innenfutter, der auf beiden Schultern aufliegt, um den linken Unterarm geschlungen ist und von dort in einem Zipfel herunterhängt, breitet sich über dem Unterkörper aus und endet über den Füßen in einem kleinteiligen Faltengeriesel, das von den Evangelisten im Chor von St. Georg in Rázüns her bekannt ist.

Links und rechts neben der Mandorla sind die Evangelistensymbole angeordnet und zwar, da sich über der Glorie kein Platz mehr findet, paarweise nebeneinander, links Adler und Löwe, rechts Stier und Engel (1). Sie tragen Schriftbänder bei sich, deren Schrift aber bis auf die des Engels heute ausgelöscht ist. Recht gut sind die beiden Symbole auf der rechten Seite erhalten. Bei dem Engel - im gelben Kleid - ist sogar noch die Modellierung der Gewandfalten mit zart verschmelzenden Farbübergängen erhalten, und auch die Flügel zeigen eine Abstufung der Farben von einem hellen zu einem dunklen Braun. Der Hintergrund ist hier in den Zwickeln weiß und hat kleine rote achtstrahlige Sterne als Schmuck. Eine Zickzackborte schließt die Darstellung nach unten hin ab und trennt sie von der Apostelreihe an der Apsiswand.

Die Apostel stehen unter grauen Rundbogenarkaden vor weißem bestimmtem Grund (2). Durch zwei kleine romanische Fenster in der Apsis, die zwar zur Zeit der Bemalung vermauert gewesen sein müssen - sonst hätte der Künstler sicher eine andere Disposition seiner Malereien getroffen - die heute aber wieder ausgebrochen sind, sind der vierte und neunte Apostel (von links) besonders stark beschädigt worden. Aber auch die übrigen erfreuen sich nicht eines guten Erhaltungszustandes. Lediglich die drei Apostel rechts sind noch relativ gut überliefert.

Durch Attribute sind nur Jakobus der Ältere, Bartholomäus, Petrus, Paulus und Andreas ausgezeichnet. Hinweise auf ihre Benennung geben ferner die zum Teil noch lesbaren Inschriften, die zu ihren Häupten auf den Rundbogenarkaden angebracht sind. Die Apostel sind fast durchweg in Frontalstellung gegeben. Nur durch eine ganz leichte Schwingung des Körpers,

(1) Kdm. Grbd. Bd.V, S. 198, Abb. 219.

(2) Kdm. Grbd. Bd.V, S. 199, Abb. 220.

die durch die Führung der Gewänder unterstrichen wird, und durch die Wendung der Köpfe in die übliche Dreiviertelansicht wird eine Eintönigkeit vermieden, und die Apostel werden dadurch paarweise aufeinander bezogen. In der Farbgebung herrschen gelbe, rotbraune, hell- und dunkelgrüne Töne vor, die schematisch wechseln und bei deren Nebeneinanderstellen der Hauptakzent auf einer Kontrastwirkung liegt. In der Haltung der Figuren, der Art der Gewandbehandlung, der Zeichnung der Gesichtszüge usw. lassen sich die Apostelreihen in Waltensburg und Lünen zum Vergleich heranziehen. Für die perspektivisch gemalte Umrahmung der Apsis - die heute zum Teil nur durch verschiedenfarbige Quader angedeutet wird - verweisen wir auf Chur und St. Georg in Rätzens.

Links der Apsis auf blaugrauem Grund erblicken wir einen Verkündigungsengel. Er wendet sich in Dreiviertelansicht nach rechts zu der früher sicher an der anderen Seite des Chorbogens befindlichen Maria. Die Renovationen allerdings brachten hier keine Malereien mehr zutage. In der linken Hand hält der Engel ein weißes nach oben flatterndes Schriftband, auf dem in schwarzen Buchstaben die Botschaft steht. Zugleich rafft die linke Hand den gelben Mantel zusammen, den er über einem rotbraunen Kleid trägt. Der Mantel ist vor der Brust geschlossen und hat eine Kapuze, die über den Rücken herabfällt. Die Gewandung zeigt heute keine Modellierung der Faltenpartien mehr. Lediglich die Flügel weisen noch eine Abstufung der Farbe auf. Rechts von dem Engel ist eine Baumkrone zu sehen, die auf dunklem Grund kleine braune Blättchen erkennen läßt. Ein hellgrauer perspektivisch gesehener Zinnenkranz, der sich über die ganze Ostwand hinzieht, schließt die Darstellung nach oben ab. Den unteren Abschluß bildet ein breiter gelber Streifen, der oben und unten von schmalen braunen Bändern begleitet wird.

Unter dem Verkündigungsengel - zu beiden Seiten von einem heute nur noch in groben Zügen angedeuteten Teppichmuster, das wir verschiedentlich zur Kennzeichnung der Sockelzone antrafen - steht unter einer Rundbogenarkade ein heiliger Bischof. Er ist frontal gegeben, umfaßt mit seiner linken Hand den Krummstab und hält die Rechte vor den Oberkörper. Er ist mit Albe, hellgrüner Dalmatika, ziegelroter Kasel und weißem Humerale und Mitra bekleidet. Das Gesicht und der Nimbus sind nur in Umrissen angegeben und zeigen keinen Farbauftrag mehr. In Haltung und

Tracht entspricht der Heilige etwa den Bischöfen, die in Waltensburg in der Südostecke dargestellt sind. Obwohl bei der Untersuchung keine Reste zutage traten, ist zu vermuten, daß - als Entsprechung - auf der anderen Seite des Chorbogens ebenfalls ein Heiliger angebracht war.

An der Norwand stieß man bei der letzten Renovation auf weitere Malereien, die der gleichen Etappe wie diejenigen in der Apsis und am Chorbogen angehören.

Links vom östlichen Fenster entdeckt man auf einem graublauen, von einem rotbraunen Streifen gerahmten Bildfeld zwei Heilige mit Märtyrerpalmästen. Die Darstellung ist relativ gut erhalten und zeigt noch teilweise - namentlich bei der rechten Figur - die Modellierung der Gewandpartien. Der rechte Heilige ist mit einem hellgrünen, in der Taille gegürteten Gewand bekleidet und trägt darüber einen dunklen, rotbraunen Mantel mit gelbem Futter, der vor der Brust geschlossen ist. Er hält den Mantel mit seiner linken Hand vor dem Leib zusammen, so daß er vorne in einer senkrechten Steilfalte herabfällt, das Saumende sodann spiralig hochspringt und nach rechts ausschwingend den Rahmen berührt. Ein gelber Nimbus umschließt des hellbraune, leicht gewellte Haar des Heiligen. In Dreiviertelfrontansicht wendet sich der Märtyrer seinem Nachbarn zu seiner Rechten zu, mit dem er durch die Geste seiner ausgestreckten erhobenen rechten Hand, die von dem anderen wiederum durch die Gebärde seiner rechten Hand beantwortet wird, eng verbunden ist. Dieser Heilige wirkt in seiner Haltung - bedingt durch die Frontalstellung - etwas steifer als der soeben beschriebene. Er trägt ein hellgrünes Untergewand und einen hellgrünen Mantel, der von beiden Schultern senkrecht herabfällt und von den angewinkelten Armen hochgerafft wird. Der Nimbus - größtenteils ergänzt - hat dunkelrote Farbe. Beide Gestalten zeigen eine leichte Schwingung, die aber weniger durch ihre Bewegungen oder die Haltung ihrer Körper verursacht wird, als durch die Führung der Gewänder, deren Säume jeweils nach einer Seite ausschwingen. - Wer diese beiden Heiligen sind, bleibt, da sie nur ganz allgemein als Märtyrer gekennzeichnet sind, im Ungewissen.

Weiter links von den beiden Heiligen - nur noch in der rotbraunen Vorzeichnung überliefert - sehen wir die Gestalt eines heiligen Christophorus, der nahezu die gesamte Höhe der Kirchenwand einnimmt. Er entspricht

dem schon erwähnten Christophorus an der südlichen Außenwand der Kapelle von Dusch und demjenigen an der Ostwand von St. Paul zu Rätzins. Streng frontal erscheinend trägt er das Christkind auf dem linken Arm und stützt sich mit der rechten Hand auf seinen Stab. Die Gestalt ist großzügig in klarer Zeichnung angelegt. Die Faltenpartien - man beachte etwa die Schüsselfalten, die sich von der rechten Hüfte nach unten entwickeln - sind bereits in der Vorzeichnung angegeben. Ein rotbrauner Rahmen - einige Farbspuren weisen noch darauf hin - war ursprünglich um die Darstellung gezogen.

Die übrigen Malerein - eine Anbetung der Könige an der Nordwand, die Darstellung des Kampfes des Heiligen Georg mit dem Drachen in der östlichen Ecke der Südwand und eine Kreuzigung zwischen den hohen Fenstern der südlichen Wand - gehören einem anderen Meister an und zwar, wie sich aus Vergleichen und aus einer Untersuchung der Technik ergibt, dem gleichen Meister, der in St. Georg zu Rätzins die Ausmalung der Schiffswände vornahm. Am deutlichsten wird dies, wenn wir die Anbetung der Könige, - die allerdings hier größtenteils nur noch in der Vorzeichnung erhalten ist - mit jener aus der Nordwand von St. Georg zu Rätzins vergleichen (1). Der Künstler wiederholt sich hier - man betrachte etwa die Führung der Falten bei der Maria oder die Zeichnung der Saumlinien - fast genau. Auch bei der Kreuzigung kann man auf Übereinstimmungen mit anderen Bildern dieses Themas, die diesem Meister zugeschrieben werden, etwa auf die Kreuzigung an der Südwand von St. Maria in Lenz, hinweisen.

Während nun St. Georg zu Rätzins der sog. zweite Meister eindeutig der Nachfolger des Waltensburgers ist, konnte Graf E. O. de Rosales bei der Restauration der Malerein feststellen, daß die Reihenfolge hier in Clugin umgekehrt ist, daß also der Rätzüner Meister dem Waltensburger vorausgeht.

Nun muß zunächst bemerkt werden, daß der Waltensburger Meister Freskotechnik anwendet und nur gelegentlich Faltenpartien und andere Details

(1) Kdm Grbd. Bd. III, S. 52, Abb. 51. - Wahrscheinlich handelt es sich bei der Anbetung in Clugin nicht - wie Erwin Poeschel Kdm Grbd. Bd. VII, S. 452 annimmt - um eine nicht ausgeführte Vorzeichnung, sondern die in Seccotechnik aufgetragene Malschicht hat sich bei der Abdeckung der Malereien mit abgelöst.

in Seccomalerei aufträgt, der Rázünser Meister hingegen malt al secco. Allein dieser Unterschied verlangt eine verschiedene Grundierung und kann demzufolge zu einer Unterschiedlichkeit in der Höhe der Putzschicht führen, ohne daß damit immer eine zeitliche Abfolge verbunden sein muß. Es ist also gut möglich, daß die Malereien des Waltensburger Meisters nur aus technischen Gründen höher liegen als die des Rázünser Malers. Da die Malereien nirgends über - sondern immer nebeneinander liegen, scheint mir die von Graf E. O. de Rosales vorgeschlagene Reihenfolge zumindest fraglich.

Sollte die Priorität des Rázünser Meisters hier aber doch der Fall gewesen sein, so ließe es sich nicht anders erklären, als es bereits durch Erwin Poeschel geschehen ist, nämlich daß die beiden Künstler zwei verschiedenen Generationen angehören, und daß sich ihre Lebenszeiten überschneiden (1).

Möglicherweise war der Rázünser Maler ja ein Schüler des Waltensburger Meisters oder vorübergehend Gehilfe in seiner Werkstatt, und er begann hier in Clugin mit der Ausmalung des Langhauses, während der Meister selbst noch mit der Ausstattung der Kirche im benachbarten Casti beschäftigt war.

Der zeitliche Unterschied der Malereien beider Meister wird - ganz gleich für welche Reihenfolge wir uns entscheiden - gering gewesen sein, und der deutlich feststellbare stilistische läßt sich damit erklären, daß der Waltensburger Meister - wir sahen es bei sämtlichen Werken - an seinem einmal gefundenen Formengut festhält, ohne wesentlich Neues einströmen zu lassen. Der andere Meister hingegen zeigt schon den Stil der Generation nach der Jahrhundertmitte. Wir werden wohl kaum fehlgehen, - trotz verschiedentlich recht altertümlicher Formen bei Bildern des Waltensburgers - wenn wir die Ausmalung von Clugin ungefähr in die Zeit von 1350 bis 60 setzen.

(1) Kdm. Grbd. Bd. VII, S. 452.

C A S T I

In der kleinen Kirche von Casti am Schamserberg ist als einziger Rest der früher nachweisbaren Bemalung, die ungefähr jener von Clugin entsprochen haben muß (1), nur noch der Rest eines Verkündigungsengels vor graublauem Grund vorhanden (2). Der Kopf des Engels wird fast vollständig von einem Balken der Kirchendecke überschritten, und die unteren Partien des Gewandes sind großenteils zerstört.

Die schlanke Gestalt des Engels - in Dreiviertelansicht nach rechts gegeben - biegt den Oberkörper leicht zurück und erhebt verkündigend die rechte Hand. In seiner Linken hält er ein großes weißes Schriftband, das in einer Wellenlinie herabflattert und mit schwarzen gotischen Unzialen AVE . MARIA . GRACIA . PLENA den Inhalt der Botschaft kundtut. Zugleich rafft der Engel mit der linken Hand seinen Mantel, der vor der Brust geschlossen ist, zusammen, so daß er über den Hüften tiefe Schlüsselfalten bildet und vorne in einer Steilfalte herabfällt. Der Saum endet in einer bewegten Kurvenlinie. Über den Rücken fällt, wie bei dem Verkündigungseengel in Clugin, der Zipfel einer langen Kapuze. Die Farben des Mantels variieren von einem zarten Gelb auf den Faltenrücken zu einem kräftigen Hellbraun in den Faltentiefen. Unter diesem Mantel trägt der Engel ein dunkles rotbraunes Kleid mit schmalen weißen Streifen an den Säumen und kleinen weißen Knöpfen am Halsausschnitt und an den engen langen Ärmeln. Die Flügel sind nur noch schwach sichtbar. Sie sind in einem hellen Grau gehalten und zeigen wie die Gestalt des Engels rotbraune Konturen. Rechts neben dem Verkündigungseengel sieht man noch Reste eines Baumes mit einer dunklen Krone, die mit kleinen hellbraunen Blättchen gefüllt ist. Unter der Darstellung sind noch ganz schwach rötliche und gelbe Farbspuren zu erkennen, die vermutlich von einem Ornamentstreifen herrühren. Die zu diesem Verkündigungseengel zugehörige Maria ist sicher - ebenso wie es in Clugin zu ergänzen war - auf der rechten Seite des Chorbogens zu denken.

(1) Rahn, ASA 1876, S.696 und ASA 1906, S.201.

(2) Kdm. Grbd. Bd.V, S.198, Abb.218.

Conrad Escher zählt diese Fresken zu den besten Werken der süd-schweizerischen Malereien aus dem 14. Jahrhundert und hebt besonders die "Durchmodellierung" mit zarten Farbtönen" hervor (1).

Erwin Poeschel hat dieses Wandbild wegen seiner stark plastisch modellierten flauschigen Falten, der weich vertriebenen Schattierungen der Tiefen und auch wegen der emailartigen Oberfläche der Farbschicht dem Kreis des Meisters von Waltensburg zugewiesen (2).

Die feine schlanke und dabei doch monumental wirkende Gestalt des Verkündigungsengels hat aber nun meiner Meinung nach so starke Analogien zu anderen Figuren des Waltensburger Malers, daß mir eine Zuweisung an den Meister selbst trotz des leider so fragmentarischen Zustandes durchaus möglich scheint. Zumindest war der Künstler hier bei der Ausführung wohl weitaus stärker beteiligt als in dem benachbarten Clugin, wo er, wie wir feststellten, sicher einen großen Teil seinen Schülern und Gehilfen überlassen hatte.

Die weiche Faltenmodellierung, auf die sowohl Escher als auch Poeschel hinweisen, das langsame Übergehen von hellen zu dunklen Farbtönen, das zu einem bewegten Oberflächenspiel bei der Wiedergabe der Gewänder führt, ist ein wichtiges Charakteristikum unseres Meisters, das von seinen Schülern und Nachfolgern nicht in dem Maße erreicht wird. Wir wollen hier als Beispiel aus dem Schülerkreis des Meisters auf die Malereien in Lünen hinweisen, wo an die Stelle weicher Modellierung oft harte schematische Faltenpartien treten, bei denen die Faltentiefen häufig einfach durch schwarze Farbe angegeben werden.

Weiterhin spricht für die Autorschaft des Waltensburger Meisters die sichere Linienführung, mit der er die Figur in großen knappen Linien umreißt und auch die Binnenzeichnung durchführt. Nirgends ist hier etwas Schematisches oder Erstarrtes, wie es uns in Lünen begegnet, oder wie es uns dann noch deutlicher bei dem zweiten Meister von St. Georg zu Rätzüns entgegentritt (3). Wir brauchen nur die Führung des Gewandes zu betrachten oder die

(1) Escher, Wandmalerei S.131.

(2) Kdm. Grbd. Bd.I, S.74; Bd.V, S.194.

(3) Kdm. Grbd. Bd.I, S.80; Bd.III, S.48.

Gebärde der rechten erhobenen Hand, die aus dem Mantel greift, und wir werden sofort an andere Gestalten des Waltensburger Meisters erinnert, etwa an die Maria in der Kreuztragung in Waltensburg (1) oder an die Hl. Magdalena vor dem Fürstenpaar in Dusch (2). Besonders letztere hat große Ähnlichkeit mit dem Verkündigungengel von Casti, sowohl in der Haltung - man beachte, wie der Oberkörper jeweils leicht zurückgenommen wird - als auch in der Wiedergabe des Gewandes und in den Gebärden. Jedoch geht der Engel von Casti noch um einiges weiter. Die Umriss sind stärker aufgelockert, die Figur wirkt freier und elastischer, die Führung des Gewandes ist um einen Grad großzügiger als in Dusch.

Beachten wir auch noch, wie dieser Engel über alles Formale hinaus die Feierlichkeit des Augenblickes der Verkündigung vergegenwärtigt, so dürfen wir wohl sagen, daß derartiges in jener Zeit und in jener Gegend mit solcher Eindringlichkeit nur vom Waltensburger Meister gestaltet wird, daß seine Nachfolge aber zu solchen Leistungen nicht mehr gelangte.

Die zeitliche Bestimmung ist, wie bei den meisten Werken unseres Meisters, ziemlich schwierig und wird hier durch die fragmentarische Überlieferung noch erschwert. Doch möchte ich mich hier an Erwin Poeschel anschließen, und die Malereien von Casti ziemlich spät innerhalb des Werkes des Waltensburger Meisters ansetzen und unbedingt in die zeitliche Nähe von Clugin rücken, was ja auch angesichts der Nähe der beiden Orte einleuchtend ist.

(1) Kdm. Grbd. Bd. IV, S. 326, Abb. 390.

(2) Kdm. Grbd. Bd. VII, S. 438, Abb. 461.

I L A N Z , St. Martin

Bei der im Jahre 1952 unternommenen Untersuchung des Baubestandes der Kirche St.Martin zu Ilanz fand man an der Ostwand des Vorchores und an der Westwand des Schiffes einige, allerdings sehr karge Reste von Wandmalereien, die der ersten Hälfte des 14.Jahrhunderts angehören (1).

In der Mitte der Ostwand des Vorchores entdeckte man auf blaugrauem Grund unter einem grauen mit Krabben besetzten Giebel die Fragmente von zwei Köpfen, Reste von einer Architektur und einige Vorzeichnungen.

Links unter dem Giebel wird der Kopf einer weiblichen Figur sichtbar. Sie ist leicht nach rechts geneigt. Über dem dunkelbraunen Haar liegt ein weißes Kopftuch, das sich von einem dunkelroten Nimbus abhebt. Rechts daneben - noch schlechter erhalten - ist der Teil eines Kopfes mit braunem Haar und einer gelben Krone, sowie die Reste eines dunklen, fast schwarzen Untergewandes und eines dunkelroten Mantels zu sehen. Ferner erkennt man rechts neben diesem Kopffragment noch die Reste eines Turmes, der an den kleinen Kirchturm in der Stadtansicht von Walzensburg (2) und an jenen in der Auferweckung des Lazarus in Dürsch erinnert (3).

Weiter unten rechts unter einem grauen Fries mit kleinen schwarzen Quadraten sind noch Reste von Vorzeichnungen vorhanden, die nach dem technischen Befund demselben Meister angehören wie die Malereien oben im Scheitel des Chorbogens. Von der Malschicht sind keine Spuren mehr vorhanden. Die übrigen im Chorbogen noch sichtbaren Malereien gehören einer späteren Etappe an (4).

Bei den geringen Resten, die aus der ersten Hälfte des 14.Jahrhunderts stammen, fällt es schwer festzustellen, welches Thema hier zur Darstellung gekommen ist. Man könnte an Hand der Krone, die die eine Figur trägt, an eine Anbetung der Könige denken.

(1) Erwin Poeschel, St.Martin zu Ilanz, NZ Nr.1563, 1952.

(2) Kdm. Grbd. Bd.IV, S.325, Abb.388.

(3) Kdm. Grbd. Bd.VII, S.438, Abb.461.

(4) Kdm. Grbd. Bd.IV, S.50.

In der Maltechnik, in der Art der Vorzeichnung und Grundierung und in der Zusammensetzung der Farben entsprechen diese Malereien durchaus jenen des Meisters von Waltensburg. Daß hier die Farben größtenteils stark nachgedunkelt sind, ist darauf zurückzuführen, daß die Malereien durch Brand- und Hitzeeinwirkung gelitten haben (1).

Die Malereien, die an der Westwand des Schiffes zutage traten, sind noch fragmentarischer überliefert als jene am Chorbogen. Vermutlich stammen die Reste von der Darstellung eines Jüngsten Gerichts, denn bei der einzigen Figur, die noch zu erkennen ist, scheint es sich um eine aus einem Grab Auferstehende zu handeln. Sie ist unbekleidet, die Umrisse sind in Röteln angegeben, die Haare sind rötlich-braun.

Ferner sind noch die Reste eines Ornamentstreifens zu sehen. Ein weißer Streifen mit roten Wellenlinien wird oben und unten von hell- und dunkelroten Streifen begleitet.

Die Malereien an der Westwand sind infolge des schlechten Unterhaltungszustandes nicht eindeutig bestimmbar, weder im Stil, noch in der Technik. Im Gegensatz zu jener im Chorbogen ist keine Vorzeichnung vorhanden, die meist beim Waltensburger Meister auftritt. Jedoch ist sehr wohl möglich, daß sie bei flüchtiger Zeichnung oder wenn die Aufgliederung der Fläche klar war, weggelassen wurde.

Zwar sind die in St.Martin gefundenen Malereien sehr gering, und selbst die wenigen Reste sind durch Umbauten der Kirche und durch die erwähnten Brandschäden stark beeinträchtigt worden. Dennoch soll hier eine Zuschreibung an den Meister von Waltensburg oder doch an seinen Kreis versucht werden. Allerdings möchte ich die Malereien an der Westwand des Schiffes bei den folgenden Ausführungen außer Betracht lassen, denn die Reste sind zu gering, und die noch sichtbare Figur läßt, wie gesagt, keine nähere Definition zu.

(1) Über die technischen Fragen gab mir freundlicherweise Herr F.X.Sauter, Rohrschach, Auskunft, der die Malereien in St.Martin abdeckte und restaurierte. Näheres darüber unten im Kapitel "Technik und Arbeitsweise des Meisters von Waltensburg".

Hingegen zeigen die erwähnten Reste am Chorbogen Merkmale, die denen des Meisters von Waltensburg durchaus vergleichbar sind.

Betrachten wir zunächst den Kopf der weiblichen Figur im Scheitel des Chorbogens und halten ihn neben andere Köpfe des Meisters von Waltensburg, etwa neben jenen der Maria der Kreuztragung und Kreuzigung in Waltensburg (1) oder der Anbetung der Könige in Chur (2) oder neben die Hl. Magdalena vor dem Fürstenpaar in Dusch (3), so finden wir überall verwandte Züge. Der Kopf in Ilanz ist wie auch die anderen, die wir zum Vergleich heranziehen, in Dreiviertelansicht gegeben. Das Gesicht ist oval. Die Augen zeigen im unteren Lid eine fast gerade, nur ganz leicht gewölbte Linie, während das obere durch zwei parallellaufende stärker gewölbte Bogen gegeben wird. Die Augenbrauen sind verhältnismäßig stark geschwungen. Die Nase ist gerade und ziemlich schmal und lang. Der Mund ist wie bei allen Waltensburger Figuren auffallend klein und zeigt nach unten gezogene Mundwinkel. Die Haartracht und die Art, wie das Kopftuch angeordnet ist, haben ebenfalls Vergleichsmomente in den erwähnten Figuren in Waltensburg, Chur und Dusch.

Der Kopf rechts eignet sich der schlechten Überlieferung wegen nicht zum Vergleich. Dagegen wiesen wir schon auf den Turm hin, der in ähnlicher Weise auch auf anderen Bildern des Meisters zu finden ist.

Die Vergleichsmöglichkeiten sind, wie wir sehen, sehr gering, da aber in der Technik dieselben Methoden festgestellt werden konnten, die bei anderen Malereien des Meisters von Waltensburg anzutreffen sind, so scheint es wohl möglich, diese derselben Hand oder dem engsten Umkreis des Meisters - die Mithilfe von Gesellen muß ohnehin immer angenommen werden - zuzuweisen.

Außerdem liegt Ilanz in unmittelbarer Nähe von Waltensburg, und auch aus diesem Grund scheint die Tätigkeit des Meisters hier durchaus möglich.

(1) Kdm. Grbd. Bd. IV, S. 326, Abb. 390; und S. 329, Abb. 393.

(2) Gantner, Kgs. Bd. II, S. 282, Abb. 246.

(3) Kdm. Grbd. Bd. VII, S. 438, Abb. 461.

Die Frage, ob die Malereien von St.Martin vor oder nach jenen von Wal-
tensburg entstanden sind, ist an Hand der wenigen Reste nicht zu lösen,
und die schriftlichen Unterlagen geben keine genaue Auskunft, die zu ei-
ner einwandfreien Datierung führen könnten. Da die Kirche im Jahre 1300
als "teilweise zerstört" bezeichnet wird, und der Grabungsfund ergab, daß
die ganze Kirche neu gebaut wurde, und zwar sicher kurze Zeit später
(1), so ist anzunehmen, daß die Malereien im Zuge dieses Unternehmens
oder einige Jahre danach ausgeführt wurden.

(1) Kdm. Grbd. Bd.IV, S.50.

und: Erwin Poeschel, St.Martin zu Ilanz, NZZ. Nr.1563, 1952.

M A I E N F E L D , Schloß Brandis

Die Wandmalereien im Turme von Schloß Brandis in Maienfeld waren, nachdem J.R.Rahn sie im Jahre 1898 entdeckt hatte, schon öfter Gegenstand der Betrachtung gewesen (1). Besonders Rahn selber hat diesem Werk einige Aufsätze gewidmet und schließlich nach der vollständigen Abdeckung und Restauration eine eingehende Abhandlung mit ausführlichen Beschreibungen und einer Anzahl von Skizzen und Zeichnungen darüber herausgegeben (2).

Bisher ist der Versuch, diese Malereien mit anderen Fresken näher in Verbindung zu bringen, noch nicht unternommen worden. Lediglich einige Hinweise auf die Manesse-Handschrift und auf deren weiteren Umkreis sind verschiedentlich erfolgt (3). Und Erwin Poeschel weist bei den Besprechungen dieser Wandgemälde auf Ähnlichkeiten in der Ornamentik und Technik mit Werken des Waltensburger Meisters hin, geht aber nicht weiter darauf ein (4).

Nun läßt sich bei näherer Betrachtung dieser Malereien feststellen, daß neben den von Erwin Poeschel erwähnten gemeinsamen Merkmalen noch andere Übereinstimmungen mit Werken unseres Meisters vorhanden sind. Wir wollen auf eine ausführliche Beschreibung der Wandbilder, da diese, wie gesagt, von J.R.Rahn schon vorgenommen wurde und nichts Wesentliches hinzuzufügen ist, verzichten und uns nur kurz die Situation vergegenwärtigen, und die verschiedenen Punkte, die in unserem Zusammenhang wichtig sind, näher ausführen.

(1) ASA, 1898, S.102.

(2) ASA, 1899, S.125-132; ASA, 1901, S. 117-121; Rahn, Bilderfolgen.

(3) Rahn a.a.O. passim; Kdm. Grbd. Bd.II, S.32; Erwin Poeschel, Das Burgenbuch von Graubünden, Zürich 1930, S.144; Paul Clemen, Die gotischen Monumentalmalereien der Rheinlande, Düsseldorf 1930, Bd.I, S.32; Gantner, KgS. Bd.II, S.282.

(4) Kdm. Grbd. Bd.I, S.82; Bd.II, S.32.

Die Malereien befinden sich im ehemals vierten, jetzt fünften Geschoß des Schloßturmes. Die figürlichen Darstellungen sind in der Südecke angebracht. Daneben sind noch verschiedene Reste einer ornamentalen Bemalung an der Westwand und in der nordwestlichen und der nordöstlichen Fensternische sichtbar (1).

Leider ist der Erhaltungszustand der Malereien nicht sehr gut. Da sie zeitweise übertüncht und mit Tapete überklebt waren, hat die Farbschicht Schaden genommen, so daß der ursprüngliche Eindruck verwischt ist.

Die Malereien in der Südecke schmücken die Wände sowie die Leibungen und Stichbogenwölbungen der beiden Fensternischen. Sie gliedern sich in drei Gruppen. Episoden aus der Dietrichsage, Szenen aus dem Leben Simons und Darstellungen aus dem täglichen Leben werden gezeigt (2).

Der Bildgrund an den Wänden wird durch eine mit roten und weißen Fugen versehene Quaderung, die nach oben hin durch einen Zinnenkranz abgeschlossen wird, gebildet. Die Malereien in den Nischen stehen vor einem grauen, ursprünglich wohl blauen Grund, der gelegentlich mit einem Sternmuster geschmückt ist.

Die Fensternischen werden an den Stirnflächen und in den Leibungen von Ornamentstreifen eingefast. Die östliche Nische zeigt an der Vorderseite ein Krabbenmuster und in der Leibung einen Rosettenfries, während die Nische an der Westwand durch ein Weinlaubrankenmuster, das wir bereits in Dusch und Chur antrafen, umrahmt wird.

Vermutlich war die Sockelzone durchgehend mit dem uns schon von anderen Malereien her bekannten bunten Quadermuster überzogen. Die wenigen noch vorhandenen Farbspuren lassen allerdings darüber keine genauen Schlüsse mehr zu.

(1) Rahn, Bilderfolgen, S.5, Fig.5

(2) Rahn, Bilderfolgen, S.5, Fig.6

Der Darstellungszyklus beginnt an der Ostwand und setzt sich ohne Unterbrechung, die Fensternischen miteinbeziehend, nach rechts weiterlaufend, fort.

Die erste Szene führt uns in eine Schenke, in der zwei Männer über das Würfelspiel in Streit geraten sind und sich gegenseitig die Haare raufen und die Gesichter zerkratzen (1). Ein junger Mann, der einen Humpen Wein in der Hand hält, schaut diesem Kampf zu und macht den Wirt, der damit beschäftigt ist, ein Faß anzuzapfen, auf die beiden aufmerksam. Dieser dreht sich - den Kopf ins Profil wendend - nach hinten um und vergißt darüber seine Arbeit, so daß das kostbare Naß auf die Erde fließt. Die Szene erscheint, wie auch die folgenden, völlig unräumlich. Der Tisch zwischen den beiden Streitenden z.B. ist als quadratische Fläche gegeben, der Würfelbecher ist auf den oberen Rand gesetzt. Beachtlich sind die häufigen Überschneidungen, durch die der Künstler eine Tiefenwirkung zu erzielen sucht. So etwa wird der junge Mann von dem Wirt, dieser wiederum zum Teil von dem einen der beiden Raufenden überschritten. Vielleicht noch mehr ins Auge fallend sind die häufigen Überkreuzungen der Arme bei den beiden Streitenden. Auf ähnliche Motive konnten wir bereits bei der Gefangennahme in Waltenburg aufmerksam machen.

Die erste Szene in der nun anschließenden Fensternische hängt inhaltlich mit der soeben erwähnten zusammen und schildert eine Kelterung und Weinlese (2). Links sehen wir einen jungen Mann, der in einem Bottich steht und mit seinen Füßen die Trauben zerstampft, rechts schneidet ein anderer die Weintrauben mit einem Rebmesser ab. Aus der Anordnung der Bilder ergibt sich, daß sie eigentlich im umgekehrten Sinne zu lesen sind, also rechts mit der Weinlese beginnend, dann folgt links die Kelterung und schließlich die Wirtshausszene.

Gegenüber ist der Kampf Dietrichs gegen Ecke im Wald Osning dargestellt (3). Der Wald wird durch wenige Bäume, die blattförmige dunkle Kronen mit kleinen schuppenartig angeordneten Blättchen tragen, an-

(1) Rahn, Bilderfolgen, Tafel V.

(2) Rahn, Bilderfolgen, Tafel VIII, Fig. 2.

(3) Rahn, Bilderfolgen, Tafel VII, Fig. 1

gedeutet. Dietrich reitet mit gesenkter Lanze und vorgehaltenem Schild in der Haltung eines Turnierreiters nach links, wo ihn Ecke - auf einer Bank sitzend - mit gezogenem Schwert erwartet.

Der Dietrichzyklus setzt sich dann nach rechts weiterlaufend auf der anstoßenden Wandfläche der Südecke fort. Auf dem schmalen Mauerstreifen der Südostwand brachte der Künstler nur einen Baum an und nahm die figürliche Darstellung auf der anstoßenden Südwestwand zusammen. Hier sehen wir, wie Dietrich, die Arme vor der Brust gekreuzt, vor einer Dame, vielleicht der Königin, niederkniet, um von ihr das Lob für seine kühnen Taten entgegenzunehmen (1).

In der südwestlichen Fensternische ist zur Linken der Kampf Dietrichs gegen Fasolt gegeben (2). Teilweise, besonders rechts, ist dieses Bild stark beschädigt, und die Farbschicht hat sich größtenteils gelöst. Diese Szene wird beiderseits von je einem Baum gerahmt. Die beiden Streitenden sind mit Schwertern und runden Buckelschilden bewaffnet und tragen bis zu den Knien reichende, in der Taille gegürtete Waffenröcke. Der Linke, der eine Tuchhaube trägt, ist in Angriffstellung gegeben. Er ist ins Profil gewendet und holt zum Schlag aus. Der andere, wahrscheinlich Dietrich, versucht diesen Schlag mit seinem vorgehaltenen Schild abzuhalten.

Auf der gegenüberliegenden Wandung werden als Anspielung auf die Kämpfe Dietrichs und Fasolts gegen die stärksten Tiere ein Elefant, der einen Turm und einen Mann auf seinem Rücken trägt, und ein Drache dargestellt (3).

Die anschließende Südwestwand zeigt dann noch eine Gesellschaft von Damen und Herren, die über die Zinnen eines Hauses schauen. Da der Rest der Darstellung ins Fragmentarische versickert, läßt sich über den Inhalt dieser Szene keine Aussage mehr machen.

(1) Rahn, Bilderfolgen, Tafel VI.

(2) Rahn, Bilderfolgen, Tafel VII, Fig.2

(3) Rahn, Bilderfolgen, Tafel VII, Fig.3; Kdm. Grbd. Bd.II, S.33, Abb.29.

Die Stichbogenwölbungen der Fensternischen sind vier Erzählungen aus dem Leben Simsons vorbehalten. Die Szenen sind jeweils paarweise in einer Nischenwölbung angebracht.

Beginnen wir in der Fensternische der Südwestwand, so sehen wir dort rechter Hand - also über der Darstellung des Elefanten und Drachen - den Kampf Simsons gegen die Philister (1). Der Held, die übrigen Figuren um Beträchtliches an Größe übertreffend, steht rechts im Bilde und holt mit beiden Armen zum Schlag mit dem Eselskinnbacken gegen die von links heranstürmenden Philister aus. Einige von ihnen sind bereits zusammengesunken, die anderen drängen sich weiter nach rechts vor. Die Philister sind als Krieger in der zeitgenössischen Tracht wiedergegeben. Sie tragen Rüstungen und darüber teils lange, teils bis über die Knie reichende Waffenröcke und kugelige Beckenhauben. Zur Verteidigung dienen ihnen Schwerter und Rundschilde. Hier, wie meistens, wenn es heißt, figurenreiche Szenen anzuordnen, wird die Staffelung durch häufige Überschneidungen erreicht, durch die zugleich eine Tiefe angedeutet werden soll, ähnlich wie etwa in der Gefangennahme oder Kreuztragung in Waltenburg oder bei der Marienohnmacht in Chur.

Die linke Hälfte der Stichbogenwölbung dieser Nische zeigt Simson im Kampf mit dem Löwen. Wir sehen, wie sich Simson rittlings auf den Rücken des Löwen geschwungen hat und ihm von hinten her den Rachen aufreißt. Die Szene ist sehr schwungvoll in sicherer Linienführung gezeichnet. In den beiden Bildern dieser Nischenwölbung wird uns die Persönlichkeit des Künstlers und sein Können besonders deutlich. War es in der einen Szene die Anordnung einer größeren Menschenansammlung, die er geschickt löste, so spricht die andere hauptsächlich durch die klare Wiedergabe der Umrisse. Und verwiesen wir für die eine Szene auf die Gefangennahme und Kreuztragung in Waltenburg, so läßt sich für die andere am ehesten der Kampf des hl. Georg gegen den Drachen an der Nordwand von St. Georg in Rätzens zum Vergleich heranziehen.

In der Wölbung der Fensternische an der Ostwand sieht man rechts wie Simson im Schlosse Delilas eingeschlafen ist und von dieser seines Haares beraubt wird. Der Künstler ist hier bei der Aufteilung der Fläche et-

(1) Rahn, Bilderfolgen, Tafel IX.

was willkürlich vorgegangen und hat die beiden Philister, die anwesend sind, und einen Baum einfach parallel zu dem liegenden Simson angeordnet.

Die linke Hälfte des Bildfeldes zeigt Simsons Ende beim Dragonfest. Wir sehen ihn erblindet - angedeutet durch die geschlossenen Augen - in der Toröffnung eines Turmes, aus dessen Fenster einige Leute schauen, stehen. Die Szene ist zum großen Teil, besonders in den unteren Partien, zerstört. Vermutlich war sie ursprünglich noch reicher ausgestattet gewesen.

Die übrige Bemalung in diesem Stockwerk des Schloßturmes beschränkt sich - wie bereits gesagt - auf die Ausgestaltung von Fensternischen und Teilen der Wände mit ornamentalen Mustern (1). Die zweite Fensternische an der Südwest-Wand wird von einem eine Profilierung vortäuschenden Rahmen eingefasst. Eine ähnliche Bemalung treffen wir in Chur und im Chorbogen von St. Georg in Rätzens an. Die Nische und ein Teil der Wand links davon zeigen eine Bemalung mit bunden Quadem, die uns von den Ausschmückungen der Sockelzonen her geläufig sind. Allerdings werden hier im Unterschied zu den anderen Beispielen dieser Art gleichgroße Quader, die in geordneten Lagen übereinander aufgeschichtet sind, verwendet. In der Farbwahl beschränkt sich hier der Künstler auf wenige Töne. Hellbraune mit gelben und graue mit grünen Ornamenten versehene Felder wechseln miteinander ab. Die Konturen sind schwarz und weiß, und vereinzelt werden die grau-grünen Quader mit kleinen hellroten Wellenlinien geschmückt. Bei der Rahmung der Nische treten noch rotbraune und ins Violette hinüberspielende Farbtöne auf. Zwischen den beiden Fenstern der Nordwestwand finden wir ebenfalls Reste einer solchen Dekoration.

Die nördliche Fensternische an der Nordwestwand, sowie ein Teil der Wand in der Nordecke und die Fensternische an der Nordwestwand zeigen noch Fragmente eines einfarbigen grauen, durch schwarze Fugen getrennten Quadergrundes.

Haben die Malereien in Maienfeld auch teilweise stark gelitten, wodurch eine genaue Analyse erschwert wird, so lassen sich doch noch

(1) Rahn, Bilderfolgen, Tafel X.

genügend Anhaltspunkte finden, die es erlauben, einen Vergleich mit den übrigen schon besprochenen Werken vorzunehmen.

Am meisten ins Auge fallend ist zunächst wohl die Übereinstimmung in der Ornamentik. Sowohl die Quadermuster als auch die Weinlaubranken, Rosetten- und Krabbenmuster sind uns schon öfters begegnet, ebenso die Andeutung einer Profilierung bei der Rahmung der Architektur.

Auf Ähnlichkeiten in der Technik wies Erwin Poeschel bereits hin. Die Malereien zeigen dort, wo die Farbschicht noch vorhanden ist, die emailartige Feinheit und Glätte, die auch die anderen Werke des Meisters auszeichnen.

In der Farbwahl, obwohl gerade hier der ursprüngliche Eindruck zum Teil verloren gegangen ist, lassen sich ebenfalls Parallelen feststellen. So bevorzugt der Künstler auch hier rotbraune, hellbraune, ockerfarbene, hellgelbe und daneben grüne, graue und vereinzelt violette Töne. Die Umrisszeichnungen sind durchweg rotbraun. Die Farben werden bei den Gewändern - allerdings ist dies nur noch vereinzelt, so bei der Königin in der Südecke, sichtbar - in den Faltenpartien in der üblichen Weise samtartig verrieben und von hellen zu dunklen Tönen derselben Farbe abgeschattiert.

Neben diesen mehr allgemeinen Merkmalen, die teilweise, wie etwa die Ornamentik Allgemeinut der Zeit sein können, zeigen auch die figürlichen Darstellungen Analogien zu Werken unseres Meisters. Wir greifen nur einige heraus.

Betrachten wir etwa Simson im Kampf gegen die Philister und vergleichen ihn mit dem linken Schergen der Waltenburger Geißelung, so fällt uns hier wie dort die gleiche ungelenke Bewegung der hochgehobenen Arme, die zum Schlag ausholen, auf. Auch die gespreizte Haltung mit einem vorgesetzten Fuß, die Art der Gewandführung bei den vorne zusammengeknöteten und etwas hochgeschürzten Röcken, die dann auch auf dem Bilde mit dem Kampf Dietrichs gegen Fasolt zu sehen sind, sind uns von einer Reihe von Figuren des Waltenburger Meisters bekannt.

Für die Kampfszene Dietrichs gegen Ecke sei für die Wiedergabe des Reiters und seines Pferdes auf St. Georg in Rätzins hingewiesen, obwohl hier noch nicht jene durchgehende kraftvolle Bewegung vorhanden ist, die das Rätzünser Bild auszeichnet.

Die Königin in der Südecke, die die Huldigungen Dietrichs entgegennimmt, erinnert in ihrer Haltung und Kleidung, in der Art der Faltenführung des Gewandes und in der Haartracht so sehr an das Mädchen der Nikolauslegende auf der Waltensburger Nordwand, daß der Hinweis auf ein gemeinsames Vorbild nicht ausreichen würde, um dafür eine Erklärung zu finden.

Auf die Vergleiche einiger Details, etwa bei der Zeichnung der Gesichter usw., wollen wir, da diese meistens bei der Renovation nachgezeichnet wurden, verzichten. Hingegen erwähnen wir noch kurz Ähnlichkeiten bei der Wiedergabe der Bäume mit ihren geschlossenen blatt- oder zwiebelförmigen Kronen. Auch für die Architektur ließe sich Vergleichbares aus anderen Zyklen unseres Meisters heranziehen.

Vergegenwärtigen wir uns nochmals die Art der Komposition, die Vorliebe für die kontinuierliche Erzählweise, die uns von Waltensburg, Rätzins, Dusch und Lünen her bekannt ist, wobei häufig die chronologische Reihenfolge außer Acht gelassen wird, denken wir ferner an die gelegentlich etwas willkürliche Aufteilung der Fläche, an die Anordnung der Figuren und dergleichen, so scheint die Zuschreibung dieser Maleien an unseren Meister durchaus gerechtfertigt zu sein.

Um abschließend noch die Frage der Datierung zu erörtern, so sind die Maienfelder Malereien zweifellos an den Anfang der uns bekannten Werke des Waltensburger Meisters zu setzen. Darauf weisen neben einigen Unsicherheiten in der Komposition, etwa bei der Flächenaufgliederung oder bei dem Verzicht einer Erschließung räumlicher Tiefe, so in der Nischenwölbung der Südostwand und bei der Wirtshausszene, auch einige Details in der Tracht. So treffen wir hier noch größtenteils lange bis zu den Knöcheln reichende Waffenröcke an, die schon sehr bald durch knielange ersetzt werden. Ferner tragen die Krieger alle kugelige Beckenhauben, an deren Stelle in der Folgezeit die nach oben zugespitzten Helme treten.

Bisher hat man die Malereien von Maienfeld mit dem Hinweis auf die Manesse-Handschrift, mit der sie ohne Zweifel - wir werden davon noch später zu reden haben - in Zusammenhang stehen, um 1300 datiert. Wenn man aber in Betracht zieht, daß die Handschrift zwar noch vor dem Tode des Rüdiger von Manesse im Jahre 1304 begonnen, aber mit allen Nachträgen wohl erst gegen 1330/40 beendet wurde, die Maienfelder Fresken aber wohl kaum zum gleichen Zeitpunkt begonnen wurden wie die Handschrift, sondern sicher erst nach Abschluß der Malereien des Grundstockmalers, so wird man mit der Datierung der Fresken in Maienfeld wohl in die ersten Jahrzehnte des Jahrhunderts hinaufrücken müssen.

DIE FORMENSPRACHE DES MEISTERS
VON WALTENSBURG

War der erste Teil der Arbeit den einzelnen Werken des Waltenburger Meisters und seines nächsten Schülerkreises gewidmet, und hatte er im wesentlichen die Aufgabe, das Oeuvre dieses Meisters zusammenzustellen, so soll nun auf die Bildelemente, die die Formensprache dieses Meisters ausmachen, näher eingegangen werden. Wir werden dabei auf dem bisher Gesagten aufbauend nach methodischen Gesichtspunkten vorgehen und wollen damit versuchen, die Eigenart dieser Künstlerpersönlichkeit noch fester zu umreißen, um eine Basis für alle im Verlauf der Besprechung noch zu behandelnden Fragen zu erhalten.

Die Bildinhalte und ihre Interpretation

In der Wahl der Bildthemen, in der Art der Gestaltung und in der Interpretation der Inhalte werden die Strömungen der Zeit, die Auseinandersetzung des Künstlers mit diesen Tendenzen und das Wesen des Künstlers selbst in gleicher Weise transparent.

Die Themen, die der Waltenburger Meister seinen Malereien zugrunde legt, oder die ihm von seinen Auftraggebern vorgeschrieben werden, sind vornehmlich den vier Evangelien entnommen. Nur einmal, und zwar in Maienfeld, greift er eine Begebenheit aus dem Alten Testament auf. Daneben dienen die in der Legenda aurea aufgezeichneten Legenden als reiche Quelle. Ferner treffen wir verschiedentlich Apostelreihen, Darstellungen repräsentativer Einzelbilder von Heiligen, der Majestas Domini und der vier Evangelisten an. Und außerdem werden uns einmal Schilderungen profanen Inhalts vorgeführt.

Überblicken wir das Oeuvre unseres Meisters, so zeigt sich, daß es ihm, wie den meisten Künstlern seiner Zeit, darum geht, die in den Texten erwähnten Ereignisse zu fortlaufenden Zyklen zusammenzufassen. Der des Lesens unkundige Betrachter soll so mit den historischen oder legendären Vorgängen vertraut gemacht werden. Dabei wird weder Anspruch auf Vollständigkeit, d.h. auf Wiedergabe aller in einem Evangelium oder einer Legende beschriebenen Vorkommnisse gelegt, noch wird, wie wir in Wal-

tensburg und in der Rätzünser Georgslegende feststellten, die aus den Texten bekannte zeitliche Abfolge eingehalten.

Bei der Auswahl der Themen aus den Evangelien zeigt sich deutlich ein Zurücktreten der in der Romanik und in vorromanischer Zeit so häufig geschilderten Wundertaten Christi. Nur einmal, und zwar in Dusch, illustriert der Künstler Derartiges. Der Akzent hat sich vielmehr ganz eindeutig auf die Wiedergabe von Szenen aus der Jugend und Passion Christi verschoben. Anders in den Heiligenlegenden. Dort sind auch Schilderungen von Wundertaten nicht selten. Gleichgewichtig jedoch, wenn nicht sogar in den Vordergrund tretend, sind allerdings die Martyrien der Heiligen.

Die Form, in der die Ereignisse wiedergegeben werden, die Vorliebe des Künstlers für fortlaufende, ununterbrochene Bilderfolgen, in denen sich Szene an Szene reiht, ein Bild ins andere übergeht, der Faden von einer Begebenheit zur anderen gesponnen wird, zeigt, daß das epische Moment überwiegt. Einigen Szenen liegt diese Tendenz ja ohnehin schon von vornherein zugrunde. Die Anbetung des Königs etwa, die Taufe Christi, verschiedene Szenen aus der Georgslegende oder dem Magdalenenzyklus sowie die Schilderungen von Verrichtungen alltäglicher Arbeiten gehören u. a. dazu. Ein eingehendes Studium der Werke des Künstlers zeigt jedoch, daß es ihm nicht ausschließlich darum zu tun ist, zu erzählen, das in den Texten Niedergeschriebene zum Bild werden zu lassen oder anschaulich zu machen, um dadurch zu belehren. Ein Zyklus läuft nicht in ruhigem Gleichmaß wie ein Bericht vor unseren Augen ab. Rein äußerlich weisen schon die verschiedenen Formate innerhalb einer Bildfolge auf eine Akzentuierung hin. Es gibt Szenen, die in geradezu kühler Sachlichkeit wiedergegeben werden, es gibt solche, wo das Geschehen momenthaft zusammengefaßt und mit innerer Spannung erfüllt ist, und es gibt Augenblicke des Innehaltens, des Besinnens.

In dieser Differenzierung spiegelt sich zugleich die innere Anteilnahme des Künstlers am Dargestellten deutlich wieder. Waltensburg, wo die Persönlichkeit dieses Mannes für uns am ehesten greifbar ist, vermittelt uns den entscheidenden Eindruck seines Einfühlungsvermögens in die jeweilig geschilderte Situation. Die Einleitungsszenen, Abendmahl und Gebet am Oelberg, und im weiteren Verlauf die Vorführung vor Herodes werden in einem

ruhigen Ton vorgetragen. Die Gefangennahme hingegen, die zugleich den Verrat Judas* festhält, und jene Szenen, in denen die Leidensgeschichte Christi ihre Höhepunkte finden, also neben der Geißelung und Dornenkrönung hauptsächlich die Kreuztragung, werden betont, d.h. ins Dramatische gesteigert und mit stärkerer innerer Spannung erfüllt. Die Kreuzigung, in der sich das Schicksal vollendet, die also gewissermassen einen Wendepunkt bildet, vereint beides, stärkste Dramatik und tiefste trauererfüllte Ruhe, die dann von der Kreuzabnahme und Grablegung weitergeführt wird. Den ruhigen erzählenden Szenen entspricht im Aufbau eine übersichtliche, in die Breite gehende Anordnung der Figuren. In den übrigen Bildern werden die Gestalten auf engen Raum zusammengedrängt, überschneiden sich, ballen sich zusammen. In Lügen ließen sich - wenn sich auch hier nicht entfernt jene Ursprünglichkeit des Künstlers bemerkbar macht - die entsprechenden Szenen anführen. Und ein besonders schönes Beispiel eines mit äußerster Spannung erfüllten Geschehens tritt uns in der Marienohnmacht in Chur entgegen. In den Heiligenlegenden müssen als Parallelen zu den ins Dramatische gesteigerten Passionsszenen die Marterszenen genannt werden.

In der Hinwendung zum Leiden Christi und dem der Heiligen, in der lebhaften Anteilnahme an den Qualen und Peinigungen, an Schmerz und Trauer, in der Heraushebung dieser Szenen wird der Einfluß der damals das Gebiet nördlich der Alpen, vornehmlich den südwestdeutschen Sprachraum beherrschenden Strömung der Mystik greifbar. Der Betrachter wird nicht nur mit dem Verlauf der Handlung vertraut gemacht. Er soll sich in das Leiden, das ihm im Bild vor Augen geführt wird, versenken. Sein Gefühl, seine Religiosität sollen angesprochen werden. Er soll in diesem Sichversenken das, was er hier sieht, nachvollziehen, soll es nacherleben, soll es mitleiden. Und in dieser Compassio mit den Schmerzen Christi, die dieser bei der Geißelung, Dornenkrönung, Kreuztragung und Kreuzigung erleidet, im Mitleiden mit Maria, die um ihren Sohn, oder mit Johannes, der um seinen Herrn trauert, in der Anteilnahme an den Marterqualen, die die Heiligen erdulden, soll der Beschauer eins werden mit dem Göttlichen.

Der Gedanke stiller Andacht, des Sichversenkens und der völligen Hingabe an Schmerz und Trauer klingt im Werke unseres Meisters immer wieder auf. Es sind dies jene Momente, in denen der Ablauf eines Zyklus plötzlich ins Stokken gerät, wo die dargestellten Personen selbst des Leidens ansichtig werden,

Umgestaltung des ikonographischen Inhaltes unterworfen. Auf Besonderheiten, etwa auf die Darstellung der geflügelten Evangelisten im Chorgewölbe von St. Georg zu Rázüns, wiesen wir bereits im beschreibenden Teil hin. Die Apostel, jeweils in der Apsis oder in Saalkirchen im Osten des Raumes angebracht, sind häufig verbindungslos nebeneinandergestellt, manchmal auch durch Gebärden und Einanderzuwenden paarweise aufeinander bezogen. Nie allerdings kommt es zwischen den Figuren zu einer lebendigen Zwiesprache wie sie, wenn auch recht zaghaft, im Waltensburger Abendmahl antönt, und wie sie uns aus verschiedenen Apostelreihen, z.B. von den Bamberger Chorschranken her, bekannt ist. Und nie sind die Apostelgestalten unseres Meisters so dramatisch bewegt und im Ausdruck so stark verlebendigt wie z.B. in den etwa gleichzeitigen Scheiben von St. Leonhard i. L. (1).

Für die Heiligenlegenden, die entweder zu einer ganzen Darstellungsfolge vereinigt werden, wie die Georgslegende in Rázüns und der Magdalenenzyklus in Dusch, oder aus denen einzelne Ereignisse herausgegriffen werden, wie die Szene aus der Nikolauslegende in Waltensburg zeigt, trifft vieles des schon im Zusammenhang mit den biblischen Zyklen Gesagten in gleichem Maße zu. Bemerkenswert ist, daß die Legenden formal öfters Züge aus der Lebensgeschichte Christi annehmen. In der Szene des Gastmahls im Hause des Pharisäers Simon in Dusch und in der Vorführung des heiligen Georg vor König Dadianus fanden wir u. a. Beispiele dafür. Die Anbringung von Heiligenlegenden in Form größerer Zyklen steht jeweils mit dem Titelheiligen der Kirche in Zusammenhang, während bei der Wiedergabe von einzelnen Szenen und bei der Darstellung von Heiligen in Gestalt repräsentativer Einzelbilder die Frage etwaiger Verbindungen mit Altären in den meisten Fällen offen bleiben mußte, da das Urkundenmaterial in diesem Punkte größtenteils recht lückenhaft ist.

Die Malereien im Schloßturn zu Maienfeld bilden hinsichtlich der Bildinhalte eine Ausnahme im Oeuvre des Waltensburger Meisters. Hier finden wir das einzige Mal Szenen, denen das Alte Testament zugrunde

(1) Walter Frodl, Glasmalerei in Kärnten 1150-1500,
Klagenfurt/Wien, Abb. 95

liegt, und erstmals begegnen uns hier Malereien profanen Inhalts. Die Bilder gehören mit zu den frühesten erhaltenen Beispielen monumentaler Profanmalerei des deutschen Sprachgebietes überhaupt und sind für Graubünden der Beginn einer Reihe, die in den Malereien im Haus Stoffels zu Fürstenuau und im Rätzünser Schloß ihre Fortsetzung findet.

Diese Bilder profanen Inhalts gliedern sich in zwei Gruppen. Die erste hat Schilderungen aus dem täglichen Leben zum Gegenstand, die zweite greift Begebenheiten aus der Dietrichsage auf. Geht es bei ersterer lediglich darum zu erzählen, ähnlich wie die Bilder im Konstanzer Haus zur Kunkel - um ein etwa gleichzeitiges Beispiel zu nennen - von der Leinen- und Seidenbereitung berichten (1), so wird der Sagenzyklus ganz eindeutig den Szenen des Alten Testaments gegenübergestellt. Dieses Bemühen entspricht ähnlichen Bestrebungen jener Zeit, nämlich, die Heilstaten des Neuen Testaments mit Begebenheiten aus dem Alten Testament und aus der Geschichte zu konfrontieren, um dadurch eine Verbindung zwischen Altem und Neuem Bund herzustellen. Hier werden die Taten Simons denen des Dietrich gegenübergestellt. Die Szenen aus dem Alten Testament werden zu Praefigurationen für die Ereignisse aus der Sage, um dadurch die Kraft und Kühnheit des ritterlichen Helden noch mehr zu betonen und seine Taten über das Alltägliche hinauszuhoben.

Bei den Schilderungen in Maienfeld, besonders bei der Wiedergabe der Dietrichssage, wird das Einströmen von Vorstellungen aus dem höfischem Leben spürbar. Jedoch haben diese Darstellungen nicht jene Geschliffenheit und Eleganz, die bei anderen zeitgenössischen Werken höfischer Kunst zu finden ist. Erst im Spätwerk des Waltensburger Meisters bei den beiden Reiterbildern des heiligen Georg an der nördlichen Innen- und südlichen Außenwand von St. Georg in Rätzüns - bei beiden Bildern werden wir an Turnierdarstellungen, wie sie z.B. häufig in der Manesse-Handschrift vorkommen, erinnert - läßt sich eine stärkere Vertrautheit mit dem höfischen Lebensbereich feststellen. Insgesamt gesehen ist dieses Element bei unserem Meister nirgends besonders stark ausgeprägt, lediglich in einigen wenigen modischen Details tritt es noch vereinzelt zutage.

(1) E. Wienecke, Konstanzer Malereien, S. 13-24.

Das Gesamtwerk des Waltensburger Meisters betrachtend, läßt sich sagen, daß die Inhalte, die der Künstler für seine Malereien auswählt, bzw. daß die Themen, die ihm seine Auftraggeber stellen, durchaus Allgemeingut der Zeit sind. Die Hinwendung zur Mystik, die sich sowohl in der Haltung des Künstlers zu diesen Themen als auch in der Interpretation des Stoffes bemerkbar macht, läßt darauf schließen, daß der Maler seine Anregungen hauptsächlich aus dem Gebiet nördlich der Alpen, vornehmlich wohl aus dem südwestdeutschen Sprachgebiet empfangen hat.

Die Gesamtkomposition

Wenn ein Künstler den Auftrag erhält - und es handelt sich im Mittelalter ja ausnahmslos um Auftragskunst - das Innere einer Kirche oder eines profanen Gebäudes oder eine Außenwand mit Fresken zu schmücken, so ist in diesem Auftrag meistens zugleich das Programm festgelegt, und die erste Frage, die sich dem Künstler stellt, ist die der Aufteilung der zu bemalenden Fläche.

Ist der Glasmaler an die Größe und Form der Fensteröffnung, die von der Architektur vorgeschrieben wird, gebunden, ist der Miniaturmaler abhängig von dem Format seines Blattes, so kann der Wandmaler viel freier mit der ihm zur Verfügung stehenden Fläche verfahren, besonders dann, wenn noch - wie es bei unserem Meister durchweg der Fall ist - die geschlossenen Mauerflächen der Romanik vorhanden sind. Hier kann der Künstler großzügig disponieren und seinen Stoff, seien es ganze Zyklen oder Einzeldarstellungen, ungehindert über die ganze Fläche verteilen. Jegliche Art der Aufgliederung der Wände ist ihm überlassen.

Überblicken wir die Werke unseres Meisters in dieser Hinsicht auf die Gesamtkonzeption, so stellen wir fest, daß der Künstler in der Tat sehr frei über die gegebene Fläche verfügt. Wir wiesen schon gelegentlich bei der Besprechung der einzelnen Werke darauf hin,

Denken wir an Waltensburg oder Lügen - in beiden Fällen umfaßt die Auftraggebung mehrere Themata - so sind dort die biblischen Zyklen je-

weils an den Seidenwänden angebracht. Jedesmal aber füllt das Programm nicht die ganze Länge der Wand, sondern der Künstler bricht ab und läßt andere Darstellungen unmittelbar, in Lücken sogar ohne Trennung, anschließen, bzw. die Darstellungen der Ostwand greifen noch auf die anschließenden Seitenwände über. Gleichzeitig geht der Künstler mit dem Wechsel des Themas zu einer anderen Größe der Figuren und damit zu einer anderen Höhe des Bildfeldes über. So sind die Apostel in Lücken annähernd doppelt so groß wie die Figuren der biblischen Zyklen. Auch in Waltersburg zeigt die Apostelreihe gegenüber der Passion ein anderes Format, was den Künstler bewog, unbekümmert um die übrigen Darstellungen, das Bildfeld der Apostelreihe nach unten zu ziehen, so daß die Ornamentstreifen, die jeweils unter den Bildern angebracht sind, nicht in einer Höhe liegen.

Auch in Clugin stellt der Künstler an der nördlichen Kirchenwand ungleich große Bildfelder nebeneinander und ordnet neben der monumentalen, die ganze Höhe der Wand überziehenden Christophorusgestalt kleinere Heiligenfiguren an. Da der Erhaltungszustand hier sehr schlecht ist, die Ausmalung früher sicher reicher war, und damit sicher ein eindeutigeres Bild zeigte, als es uns jetzt gegenübersteht, so wollen wir es bei diesem Hinweis belassen.

Ebenso läßt sich über die eigenartige Form des Bildfeldes und die etwas willkürlich anmutende Aufgliederung des Bogenfeldes in der Taufkapelle der Kathedrale von Chur wenig sagen, da wir nicht wissen, ob diese Konzeption ursprünglich ist.

In Maienfeld sind ebenfalls verschieden große Bildfelder in Anwendung gekommen, allerdings weitgehend unter Berücksichtigung der jeweils durch die Architektur gegebenen Verhältnisse.

Und hier berühren wir zugleich einen wichtigen Punkt. Dort nämlich, wo die Fläche gegliedert ist, wo eine Differenzierung der einzelnen Raumteile vorhanden ist, ist die Flächenaufteilung notwendig eine straffere. Wir beobachten das bei den Malereien im Chor und am Chorbogen in St. Georg in Räzüns und in Clugin. Die Malereien sind hier in die Architektur eingebunden. Der Chor, bzw. die Apsis nehmen die repräsentativen Darstellungen der Majestas Domini, der Apostel und Evangelisten auf, die Chorbogenflächen sind anderen, von den Malereien im Chor unabhängi-

gen Darstellungen vorbehalten, und es findet kein Übergreifen des einen Darstellungszyklus auf die Wandfläche, die einem anderen Thema vorbehalten ist, statt. Den einzelnen Bildfolgen ist aber auch hier jeweils ein anderes Format eigen. Ein besonders instruktives Beispiel bietet St. Georg mit dem kleinfigurigen und damit kleinformatigen Bildstreifen der Georgslegende am Chorbogen und der nahezu lebensgroßen Apostelreihe im Chor. Dadurch aber, daß jeder Darstellungszyklus einem Raumkompartiment der Kirche oder einer bestimmten Fläche zugeordnet ist, erhält das Ganze einen weit mehr in sich geschlossenen Charakter, als dies in Waltensburg oder Lünen der Fall ist.

Man könnte hier die Frage aufwerfen, ob der Künstler dort, wo die Architektur nicht gegliedert ist, den Versuch unternimmt, diese durch seine Malereien zu differenzieren. Besonders für Lünen scheint diese Annahme eine gewisse Berechtigung zu haben, denn dort haben wir eine einfache Saalkirche ohne Apsis. Indem der Künstler die Apostelreihe der Ostwand auf die anschließenden Seitenwände übergreifen läßt, wird durch die Malerei der Altarraum, der sonst von der Apsis umschlossen wird, gekennzeichnet. In Waltensburg, wo immer ein Chor vorhanden war, dürfte dies nicht in dem Maße zutreffen, obwohl auch hier durch die Apostel und Heiligenreihe eine ähnliche Wirkung erzielt wird.

Gehen wir von der Gesamtkonzeption innerhalb eines Kirchenraumes zur einzelnen Wandfläche über, so stellen wir fest, daß der Künstler die Einteilung sowohl bei den erzählenden Zyklen als auch bei den repräsentativen Darstellungen von Heiligen und Aposteln stets nach dem gleichen Prinzip vornimmt.

Die untere Partie der Wand wurde wohl durchweg, soweit sich aus den meisten auf uns überkommenen Beispielen erkennen läßt, von einer etwa einen Meter hohen Sockelzone, die mit einem Teppichmuster überzogen wurde, eingenommen. Darüber liegt dann das Bildfeld, dessen Höhe sich nach der Art der Darstellungen richtet. In der Regel wird zwischen Sockelzone und Bildfeld ein Ornamentstreifen eingefügt. Und wenn sich das Bildfeld in mehrere übereinanderliegende waagerechte Bildstreifen gliedert, so werden auch hier dazwischen Zierleisten angebracht. Über dem Bildfeld folgt wiederum ein Streifen mit einem Teppichornament oder

ein anderes Ornamentband, gelegentlich, wie in Dusch, auch beides.

Die Aufteilung des Bildstreifens in der Vertikale wird - wenn sie überhaupt eindeutig erfolgt - durch schmale Streifen angegeben, die auch häufig die Darstellungen verschiedener Themata von einander trennen.

Bei der Aufgliederung des Bildstreifens in einzelne Bildfelder, seien diese nun durch vertikale Bänder voneinander getrennt oder in fortlaufender Erzählweise synchronistisch aneinandergereiht, disponiert der Künstler ebenso frei wie bei Einteilung der Gesamtflächen innerhalb des Raumes. Hier werden nicht wie in der Romanik Bilder gleichen Formats nebeneinander gestellt, etwa wie es bei der Decke von Zillis der Fall ist, um ein Werk dieser Gegend zu nennen, das der Künstler sicher gekannt hat, sondern der Inhalt der einzelnen Szene ist maßgeblich für die Bildgröße, und der Künstler dehnt je nach der Wichtigkeit der Darstellung das Bild in die Breite oder faßt es auf engem Raum zusammen, ähnlich wie es u.a. in Oberwinterthur, Waltalingen, ferner bei den Malereien des Rätzünser Meisters und auch bei Wandmalereien anderer Stilkreise, etwa in St.Cäcilien in Köln oder in St. Florin in Koblenz, anzutreffen ist.

So braucht der Künstler z.B. für die Stadtansicht in Waltensburg nur ein schmales Feld. Die nachfolgenden Bilder werden nun nicht diesem Format angepaßt, sondern die Erzählung entfaltet sich, der inneren Bedeutung der einzelnen Darstellungen entsprechend, in ganzer Breite und Ausführlichkeit. Abendmahl, Gefangennahme, Kreuztragung und Kreuzigung als Hauptstationen innerhalb des Zyklus werden durch die Größe der Bildfläche vor den übrigen Szenen ausgezeichnet. Bei den biblischen Zyklen in Lünen und der Georgslegende in St.Georg in Rätzüns - wir sprachen bereits bei der Beschreibung davon - verfährt der Künstler nach demselben Prinzip. Und in Dusch werden die einzelnen Szenen analog dem gleichförmigen Fluß der Erzählung auf annähernd gleichgroße Bildfelder verteilt.

Mag auch die Aufteilung der Flächen gelegentlich etwas willkürlich anmuten, besonders dann, wenn mehrere Themata in einem Raum oder auf eine Wandfläche zu vereinigen sind, und spürt man auch in einigen Fällen, daß dem Künstler die Gliederung Schwierigkeiten bereitet, über die er sich mit einer gewissen Großzügigkeit hinwegzusetzen versucht, so wird

doch deutlich, daß er bei der Einteilung des einzelnen Bildstreifens oder Bildes nach festumrissenen Grundsätzen vorgeht. Und hier tritt zugleich der Anteil des Künstlers an der gotischen Formensprache - mag er auch in manchen Einzelheiten noch dem Erbe der Romanik verpflichtet sein - klar zu Tage. Es werden nicht in gleichförmigem Ablauf Bilder gleicher Größe neben einander aufgereiht, sondern die in einem Fluß abrollenden Erzählungen, sei es die Passion Christi, oder seien es Legenden, werden nun vom Inhalt her erfaßt und bewußt akzentuiert. Unwichtiges wird weggelassen oder auf ein Mindestmaß an Fläche reduziert, dem Bedeutenden hingegen wird eine entsprechende Fläche zugeteilt, denn es gilt, dem Betrachter schon durch die Größe des Bildfeldes einen Anhaltspunkt für die Wichtigkeit der einzelnen Szene innerhalb eines Zyklus zu geben.

Der Hintergrund

Der Hintergrund ist bei unserem Meister - wie es in jener Zeit in der Miniatur- und Wandmalerei häufig auftritt und wie es schon seit der Spätromanik üblich ist (1) - in einem einheitlichen Mittelblau gehalten. In der Tönung ergeben sich hin und wieder Unterschiede. Während wir in Waltenburg, Chur und St. Georg zu Rätzüns ein kräftig leuchtendes Blau antreffen, sind die Fresken zu Dusch und Casti matter und zeigen eine eher ins Grau gehende Tönung. Der Hintergrund von Lünen dagegen tendiert zu einem Blaugrün hin. Der Grund in Maienfeld und Ilanz erscheint heute grau. Jedoch sind beide Werke schlecht überliefert und waren Einwirkungen von Hitze und Wasser ausgesetzt, die die ursprüngliche Farbgebung beeinträchtigt haben. Sicher haben wir uns auch hier einen mittelblauen Hintergrund zu denken.

Neben diesem monochromen Grund treffen wir bei einigen Werken des Meisters einen weißen mit kleinen Sternen verzierten an. Diese sind

(1) s. Paul Clemen, Die romanische Monumentalmalerei der Rheinlande. Düsseldorf 1916, S. 652; ders.: Die gotischen Monumentalmalereien der Rheinlande, Düsseldorf 1930, Bd. I, S. 73

meist unregelmäßig auf die Hintergrundfläche verteilt und zeigen entweder durchgehend rote Farbe oder sind abwechselnd rot, grün und schwarz.

Eigenartigerweise verwendet unser Meister immer achtstrahlige Sterne. Wir finden sie beim Drachenkampf an der Nordwand in St.Georg und bei den Malereien von St.Paul in Rätzüns, sowie in der Apsis von Clugin. Die Malereien des Rätzünser Meisters hingegen zeigen stets Sterne mit sechs Strahlen bei der Ausschmückung des Bildgrundes, so an den Wänden in St.Georg zu Rätzüns, an der Südwand von Clugin und an der Südwand von St.Maria in Lenz. Wir haben in dieser Unterscheidung bei der Dekoration des Bildgrundes vielleicht eine Art Signaturmotiv der beiden Meister zu sehen.

Ganz vereinzelt, so an den Wänden im Maienfelder Schloßturm und über den Malereien an der Chorsüdwand von St.Paul in Rätzüns begegnet uns ferner ein roter mit weißen oder hellgrauen Fugen versehener Bildgrund.

Diese in allen Werken unseres Meisters verwendeten Hintergründe lassen keine räumliche Erschließung zu und geben keinerlei Hinweis auf einen räumlichen Zusammenhang zwischen den Figuren oder zwischen Figur und dieser Hintergrundfläche.

Erst in den Spätwerken, so bei der Georgslegende in St.Georg zu Rätzüns und bei den Malereien in Lüren, geht der Maler dazu über, den Hintergrund zu staffeln und ihn nach hinten auszuweiten, indem er oben und unten ein schmales, weißes horizontales Band einzieht, durch das ein Boden- und Dekorenstreifen vom Hintergrund abgetrennt wird, so daß eine Art Bühnenraum entsteht. Manchmal - so in Lüren - zeigt der Bodenstreifen, um den räumlichen Eindruck noch zu verstärken, eine dunklere Tönung. Allerdings, das wird bei der Betrachtung der genannten Werke sofort klar, ist diese Andeutung einer Tiefe eher ein Tasten nach einer Räumlichkeit als die wirkliche Erschließung einer solchen, und im wesentlichen erfüllt der untere Streifen einen ähnlichen Zweck wie der in den meisten Bildern konventionelle bräunliche Bodenstreifen.

Der Bildraum

Die Erschließung eines dreidimensionalen Bildraumes ist nicht das Hauptanliegen des Künstlers. Schon der abstrakte Hintergrund und die fortlaufende Erzählweise, die die Szenen aneinanderreicht, ohne jedem Bild seinen Raum für sich zu geben, wie es die zeitgenössische italienische Malerei (Giotto) tut, und ohne einen für den Betrachter eindeutig festgelegten Standort zu wählen, weisen darauf hin. Das Geschehen vollzieht sich vielmehr auf einem schmalen Plan, und die Figuren schaffen höchstens, allerdings noch sehr zaghaft, einen circumfiguralen Raum, der aber nicht bestimmend für den Gesamtaufbau eines Bildes sein kann.

Daher bleiben auch alle raumbezeichnenden und raumbetonenden Elemente, also Landschaft und Architektur, von untergeordneter Bedeutung, und es kommt diesen Dingen nicht jene raummotivierende Funktion zu, wie etwa bei Giotto, oder wie es dann in der Malerei der zweiten Hälfte des 14. und besonders im 15. Jahrhundert der Fall ist. Landschaft und Architektur sind auch hier noch, wie schon in der Romanik, Bildzeichen, sind Andeutungen und nehmen nicht oder doch nur in einzelnen Zügen auf in der Wirklichkeit Geschehenes Bezug.

Die Darstellung, oder vielleicht richtiger Andeutung einer Landschaft beschränkt sich im wesentlichen auf die Anbringung eines welligen Bodenstreifens von unterschiedlicher Höhe. Allerdings kommt dieser Bodenstreifen gelegentlich auch dort vor, wo sich das Geschehen in Innenräumen abspielt, so beim Abendmahl in Waltensburg, oder beim Gastmahl im Hause des Pharisäers Simon in Dusch. Wir sehen also, daß hier zwischen außen und innen nicht immer unterschieden wird, und daß dieser Bodenstreifen in erster Linie die Aufgabe hat, eine Standfläche für die Figuren zu schaffen. Soll hingegen ausdrücklich gesagt werden, daß ein Vorgang im Freien stattfindet, so werden Bäume oder Architekturen hinzugefügt, oder die Erde wird locker aufgeworfen, wie in der Szene der heiligen Magdalena vor dem Fürstenpaar von Massilia in Dusch, oder es werden wie beim Gebet am Ölberg in Waltensburg einige Hügel dargestellt.

Die Bäume werden meistens so angeordnet, daß sie eine Szene beiderseits einrahmen. Wir sahen es in Maienfeld und an der Nordwand von St.Georg zu Rätzüns. Seltener, so in Dusch, stehen sie im Hintergrund, hier sogar hinter Architekturen. Und jedesmal sind sie so angebracht, daß dadurch zugleich eine oder mehrere für das Geschehen wichtige Personen noch besonders betont werden.

In der Regel zeigen die Bäume geschlossene dunkle Kronen, die aus einem Büschel großer zwiebel förmiger Blätter, die direkt aus dem leicht geschwungenen Stamm herauswachsen, gebildet werden. Kleine grüne, gelbe und braune Blättchen verteilen sich wahllos über dem dunklen Grund oder werden schuppenartig über- und nebeneinandergelegt. Nur in dem vermutlich letzten Werk des Meisters, in St.Georg zu Rätzüns, werden die geschlossenen Umrisse aufgelockert. Hier wachsen Äste aus den Stämmen, die sich wiederum vielfach verzweigen und naturalistisches Blattwerk tragen.

Die Architekturen werden meistens übereck gestellt, so daß die Vorder- und eine Längsseite sichtbar sind. Trotzdem aber haben die Gebäude selbst dort, wo mehrere Häuser, Türme und dergleichen hintereinander angeordnet sind, wie bei der Waltensburger Stadtansicht, flächenhaften Charakter, und nur in Dusch und in Rätzüns ist der Versuch, die Bauten körperhaft durchzubilden, spürbar.

Zeigt Waltensburg einfache Bauten, die von durchgehenden Linien bestimmt werden, so finden wir in Dusch und Rätzüns häufig Gebäude, die durch Anbauten, vorspringende Bauteile und Türme bereichert werden. Das Mauerwerk wird stets in Quader oder Lagen gegliedert und von Rundbogenfenstern und hohen schmalen Eingängen unterbrochen. Giebel-, Zelt- und Kegeldächer schließen die Häuser nach oben hin ab, und Türme werden häufig mit einem Zinnenkranz versehen.

Hat die Architektur vornehmlich die Aufgabe, Außenräume zu bezeichnen, so kommt ihr in Rätzüns noch eine weitere Funktion zu. Sie dient dort, wie wir sahen, auch als Trennungsglied zwischen zwei Szenen oder als Füllung für die Flächen, auf denen infolge ihrer außergewöhnlichen Form keine figürlichen Darstellungen angebracht werden können.

Innenarchitekturen und Ein- und Durchblicke, wie sie die gleichzeitige italienische Kunst kennt, und wie sie uns u. a. auch in Königsfelden begegnen, treffen wir bei unserem Meister nirgends an. Und nirgends, auch dort nicht, wo die Figuren vor oder hinter der Architektur stehen, wie in Dusch und Rázüns - gewöhnlich erscheinen sie vor dem freien Hintergrund neben der Architektur - haben die architektonischen Kompositionselemente jene raumzusammenfassende Wirkung und jene das Geschehen betonende Aussagekraft wie in der kontemporären italienischen Malerei. Und weder die Architektur noch die Landschaftsszenerie steht in einem realen Verhältnis zur menschlichen Figur, sondern immer sind sie kleiner gebildet als die Personen, die als Träger der Handlung des Bildganze bestimmen.

Da sowohl die Landschaft als auch die Architektur nur Bildzeichen sind, und daher nur ganz bedingt eine raummotivierende Funktion haben können, wie wir sahen, die menschlichen Figuren aber das Bildfeld beherrschen, so wird auch am ehesten durch deren Bewegungen, Haltung und deren Beziehungen zueinander eine Tiefenwirkung erreicht. Da sich die Ereignisse - wie erwähnt - auf einer schmalen Bühne gewissermaßen zwischen zwei Reliefebenen abspielen, entwickeln sich alle Bewegungen vorzugsweise von einer Seite zur anderen, während Bewegungen aus der Tiefe heraus und in die Tiefe hinein fehlen. Sowohl für die ein Bildfeld oder einen ganzen Bildstreifen beherrschende Gesamtbewegung als auch für die Bewegung der einzelnen Figuren ist dies zutreffend. Eine Gestalt läuft nach rechts oder links, ein Arm wird zur Seite hin ausgestreckt, usw. Die dritte Dimension - das zeigen alle Bilder - wird lediglich insofern berücksichtigt, als die Personen einerseits vornehmlich in Dreiviertelansicht erscheinen und durch Einanderzuwenden und Sichzuneigen nicht nur inhaltlich sondern auch räumlich in Beziehung gebracht werden, andererseits in soweit als die Figuren in verschiedenen Ebenen auf dem Bodenstreifen angebracht werden und sich demzufolge häufig überschneiden. Besonders letzteres ist stark ins Auge fallend, und wir wiesen schon während der Besprechung der einzelnen Werke verschiedentlich darauf hin. Besonders bei figurenreichen Szenen greift der Künstler zu diesem Mittel. Meistens ordnet er die Personen dort schräg hintereinander an, so daß eine Gestalt immer die dahinterstehende zur Hälfte oder teilweise verdeckt. Unterstrichen werden diese Überschneidungen oft noch dadurch, daß bei der Wahl der Farben für die Gewänder

darauf geachtet wird, daß helle gegen dunkle Töne abgesetzt werden. Man betrachte etwa die Gefangennahme oder Kreuztragung in Waltensburg oder die Marienohnmacht in Chur unter diesem Gesichtspunkt. Sehr auffällig sind ferner die sehr häufigen Überkreuzungen der Arme und Hände, die wir schon öfter hervorheben konnten. Und zuletzt mag noch erwähnt werden, daß auch durch die Modellierung der Gewänder mit ihren kräftig durchgebildeten Faltenpartien mit den tief ausgekehnten dunklen Faltentälern und hellen Faltenrücken versucht wird, nicht nur einen stark plastischen sondern auch einen räumlichen Eindruck hervorzurufen.

Insgesamt gesehen läßt sich also sagen, daß die dritte Dimension für das Bildganze noch nicht erstrebt wird, ja daß sie für unseren Meister ebenso wie für die übrigen Künstler dieser Generation noch gar nicht in Betracht kommt, sondern daß lediglich eine schmale Bühne existiert, auf der durch die Anordnung und Beziehungen der Personen zueinander begonnen wird, einen Raum um die Figur zu schaffen.

Die menschliche Figur

Bei der Darstellung des Menschen geht es dem Künstler nicht darum, individuelle Persönlichkeiten zu gestalten. Derartiges wird erst ein Anliegen der nächsten Jahrhunderte sein. Zwar sind Ansätze zu einer Individualisierung, von der man allerdings nur mit Einschränkungen sprechen kann, bei einzelnen Figuren vorhanden. Wir denken hier etwa an verschiedene Apostel in Waltensburg, an den Petrus der Gefangennahme und besonders an den heiligen Florinus der dortigen Nordwand. Hier ist, wenn auch die ganze Gestalt noch nicht als eine einmalige Persönlichkeit erfaßt wird, das Vorhandensein einiger individueller Züge durchaus nicht von der Hand zu weisen. Im allmeinen allerdings begegnen uns einige, stets wiederkehrende Typen, die lediglich variiert werden, die sich also nur durch Haltung, Bewegungen, Gebärden, Alter, Geschlecht, Kleidung und Haar- und Barttracht voneinander unterscheiden.

Bemerkenswert ist, daß zwischen männlicher und weiblicher Gesichtsbildung

kaum unterschieden wird. Nur manchmal sind die Gesichter der Frauen schmaler und weicher gerundet. Im wesentlichen aber übernimmt hier die Haartracht und die Kleidung eine Unterscheidung zwischen Mann und Frau. Bei den Frauen begegnet uns eigentlich nur ein Typus, der kaum abgewandelt wird. Hinsichtlich des Alters wird keine Abstufung vorgenommen, so daß letztlich nur die Tracht und die Farbe der Kleidung wechseln. Bei den Männern sind die Unterscheidungsmöglichkeiten größer. Schon in der Kostümierung, von der an anderer Stelle zu reden sein wird, begegnet eine reichere Auswahl. Und durch Haar- und Barttracht werden Angaben über das Alter der Dargestellten gemacht. Jünglinge erscheinen mit langem Haar und sind bartlos, Männer tragen einen kurzen gelockten Bart, Greise einen langen Vollbart. Zu erwähnen ist noch, daß Christus nur mit einem ganz leichten Bartflaum dargestellt wird. Öfters erweckt es sogar den Eindruck, als sei er ganz bartlos. Im allgemeinen wiesen wir schon während der Beschreibung der einzelnen Werke auf Wichtiges bei der Personendarstellung hin, so daß wir jetzt zusammenfassend nur das Allgemeinverbindliche betrachten wollen.

Die Größe der Figuren schwankt. Einmal werden die Personen häufig ihrer inneren Bedeutung entsprechend in der Größe abgestuft, zum anderen wird gelegentlich durch die verschiedene Figurengröße eine Staffelung in die Tiefe versucht. Allerdings geschieht dies nicht im Sinne der Perspektive und öfters stehen die größeren Figuren im Hintergrund und die kleineren am vorderen Bildrand.

Selten und nur, wenn eine Person innerhalb einer Szene betont werden soll oder wenn es sich um repräsentative Einzelbilder oder um Apostel- und Heiligenreihen handelt, füllen die Figuren die gesamte Höhe des Bildfeldes. In der Regel bleibt oben und unten ein Streifen von unterschiedlicher Breite frei. Zwischen stehenden und sitzenden Figuren wird hinsichtlich der Größe kaum unterschieden, so ist die Maria der Epiphanie in Chur annähernd so groß wie die anbetenden Könige, der König Herodes beim Kindermord in Bethlehem größer als die Krieger.

Der Aufbau der Figuren ist einfach, klar und übersichtlich. Der Körper ist im Prinzip einem hohen Rechteck einbeschrieben, über das er nur selten und wenn, dann bedingt durch heftige Bewegungen hinausgreift. Die Gestalten sind schlank, wenn auch nicht von jener Feingliedrigkeit,

die uns etwa von den Konstanzer Malereien im Dominikanerkloster und in der oberen Münstersakristei her bekannt ist. In den Spätwerken, also in St. Georg zu Rätzüns und in Lünen, werden die Figuren etwas gedrungener. Die Schulterbreite beträgt durchschnittlich ein Fünftel der Gesamthöhe der Gestalten, später etwas mehr. Diese Proportionen gelten sowohl für die Männer als auch für die Frauen.

Die Figuren stehen gerade, relativ fest und sicher. Eine Unterscheidung von Stand- und Spielbein ist kaum spürbar, und dort, wo sie versucht wird, so z. B. beim Christus der Waltensburger Gefangennahme, hat dieses Unterscheiden nicht ein Ausbiegen der Hüfte zur Folge, so daß der gotische Schwung des Körpers fehlt. Lediglich durch die Führung der Gewänder, die öfter nach einer Seite ausschwingen, wird eine leichte Kurve angedeutet. Der Körper selbst hat daran keinen Anteil. Auch bei schreitenden Personen ist eine Verteilung der Körperlast kaum bemerkbar. Eine Ausnahme bildet der kreuztragende Christus in Waltensburg. Nur bei jenen Gestalten, deren Körper durch heftige Bewegungen bestimmt werden, wie z. B. bei den Schergen der Dornenkrönung und Geißelung, verlagert sich das Körpergewicht auf ein Bein, und das andere wird entlastet. Jedoch kommt es dem Künstler in den zuletzt genannten Fällen im Unterschied zum kreuztragenden Christus weniger darauf an, die Standmotive genau zu motivieren und aus der Bewegung heraus organisch durchzugestalten, als darauf, die Bewegungsmotive möglichst anschaulich darzustellen.

Meistens sind die Figuren in Dreiviertelansicht gegeben so daß eine Körperhälfte ein wenig verkürzt wird. Seltener und zwar meistens nur bei Einzelbildern oder bei Heiligen- und Apostelfolgen, kaum jedoch in fortlaufenden Zyklen oder in mehrfigurigen Bildern findet man Personen in Frontalstellung, während die Profilansicht des Körpers gänzlich fehlt.

Die Köpfe erscheinen, wie es für jene Zeit durchaus charakteristisch ist, ebenfalls in Dreiviertelwendung und sind öfters leicht zur Seite geneigt. Seltener sind sie en face gezeigt. Und die Profilstellung kommt nur bei den Köpfen derjenigen Personen in Anwendung, deren verabscheuungswürdiges Handeln oder deren niedere Gesinnung und Herkunft sichtbar gemacht werden soll, eine Eigenart, die bereits die Romanik kennt.

Bei der Schilderung der Köpfe dieser Personen weicht der Künstler zugleich

vom üblichen Schema der Darstellung ab. Die Proportionen des Gesichtes werden verändert. In der Regel zeigen diese Köpfe eine schmale niedrigere Stirn, über der das Haar ungeordnet in einzelnen Büscheln hochsteht. Die Nase ist meist kurz und breit, die Augen sind weit aufgerissen, der Mund ist verkniffen oder geöffnet, und die Kinpartie ist breit und etwas vorge-schoben.

Bei den anderen Figuren bildet das Gesicht ein Oval. Es wird von vollem Haar gerahmt, das bei den Männern ungescheitelt ist, über der Stirn zurück-gestrichen wird, und beiderseits des Gesichtes in schlichten Wellen oder kleinen Locken herabfällt. Meistens ist es lang und reicht bis auf die Schultern, öfters auch ist es kurz geschnitten. Die Frauen tragen das Haar offen. Es ist in der Mitte gescheitelt, ist meist in kleine fragezeichenförmige Locken gelegt und fällt über Schultern und Rücken herab.

Die Stirne ist hoch und breit. Die Augen sind mandelförmig. Sie stehen im allgemeinen gerade. Nur in Lügen sind sie schräggestellt. Das untere Lid wird von einer geraden oder nur ganz sanft geschwungenen Linie markiert, während das Oberlid durch zwei parallellaufende Bogen ange-geben wird. Die Augensterne, die durch schwarze Punkte angedeutet werden, berühren gewöhnlich beide Lider, in Lügen allerdings jeweils nur das obo-re oder untere und werden bei Dreiviertelwendung des Kopfes in die Au-genwinkel gerückt. Die Augenbrauen setzen über der Nasenwurzel an und überwölben die Augen in einem schwungvollen, zarten Bogen. Die Nase ist lang und schmal, meistens gerade und nur vereinzelt leicht ge-bogen. Die Nasenspitze ist stets etwas nach unten gezogen. Die Nasen-flügel wirken öfters, besonders bei frontal gesehenen Köpfen, etwas breit. Der Mund ist auffallend klein. Er wird von einer geraden, an den Mund-winkeln ein wenig geschwungenen Oberlippenlinie und einer kleinen ge-raden Unterlippenlinie beschrieben. Die Mundwinkel sind fast immer, be-sonders bei trauernden Personen, herabgezogen. Die Kinnpartie ist kräftig durchgebildet, geht öfters in eckige Formen über, ist häufig aber auch, besonders bei den Frauen und bei jenen Gesichtern, die en face erschei-nen, gerundet. Die Ohren werden durch verschnörkelte Wellenlinien mar-kiert, stehen gewöhnlich ab und sind verhältnismäßig tief angesetzt. Der Hals ist lang und schlank. Nur bei den von vorne gezeigten Figuren, oder wenn der Kopf stark zur Seite geneigt wird, wirkt er breiter. Er leitet zu den schmalen, aber sowohl bei den Frauen als auch bei den Männern nur wenig abfallenden Schultern über. Man betrachte dagegen etwa die

Figuren der Konstanzer Münstersakristei. Die Gelenke, insbesondere die Handgelenke sind schmal, und die Hände sind, wie es für diese Zeit bezeichnend ist, ausnehmend lang und schmal. Wenn sie einen Gegenstand halten, wirken sie allerdings häufig breit, manchmal sogar ein wenig plump. Die Füße werden häufig von der Seite, öfter auch von vorne oder von oben gesehen, wobei entweder nur die breiten und langen Zehen, manchmal auch der hochgewölbte Mittelfuß zu sehen sind. Da es dem Künstler sichtlich Schwierigkeiten bereitet, die Füße in der Verkürzung zu geben, wirken sie meistens verkrampft, und mehrfach ragen sie noch kralenartig über den unteren Bildrand hinaus.

Auf die Struktur des Körpers im einzelnen einzugehen, lag nicht in der Absicht des Künstlers. Zudem bot sich dazu innerhalb seines Oeuvres nur selten Gelegenheit. Bei den bekleideten Figuren begnügte er sich damit, den Körper manchmal durch die Gewandführung und die Modellierung der Falten unter dem Stoff anzudeuten. Als Beispiel wäre hier u. a. der kreuztragende Waltensburger Christus zu nennen. Jedoch lassen die Gewandmassen den Körper eher ahnen als wirklich fühlbar werden. In den meisten Fällen allerdings bleibt die Stellung und Bewegung des Körpers unter dem Gewand im Unklaren.

Die Kreuzigungen, die Auferweckung des Lazarus und verschiedene Marter Szenen veranlaßten den Künstler sich näher mit dem Bau des menschlichen Körpers zu befassen. Es zeigt sich dabei, daß eine anatomisch exakte Durchbildung des Körpers für ihn ebenso wenig in Betracht kommt wie überhaupt für diese Künstlergeneration, sondern daß er sich mit einer summarischen Andeutung begnügt. Er ist bestrebt, das, was er darstellt, deutlich und für den Beschauer auf den ersten Blick hin kenntlich zu geben. Seine Gestalten sprechen sich daher viel stärker in den Umrissen und in großen Flächen aus, als in einer differenzierten Binnenzeichnung, die hier bei der Darstellung des menschlichen Körpers ebenso auf das Notwendigste beschränkt wird, wie überhaupt in seinem Werk. Bei verschiedenen der erwähnten Figuren scheint sie, soweit der jeweilige Erhaltungszustand eine Beurteilung zuläßt, überhaupt zu fehlen. Am eingehendsten ist der Corpus Christi in Waltensburg behandelt. Dort werden die Muskeln der ausgestreckten Arme durch feine dünne Striche angedeutet, die Bauchmus-

kulatur wird in großen Zügen angegeben, und die Rippen werden durch eine dunkle Schattierung herausgearbeitet. Durch das Gegeneinandersetzen von Hell und Dunkel gewinnt der Körper an Plastizität. Die ebenmäßige und feine Modellierung, die die Hebungen und Senkungen des auseinandergedehnten Oberkörpers herausholt, läßt an Einflüsse von Seiten der Bildhauerei denken. Die Modellierung bleibt allerdings noch an der Oberfläche, führt nicht um die Figur herum, so daß die Umrißlinie, die den Körper scharf wie eine Silhouette von dem dunklen Grund abhebt, nicht entwertet wird.

Die Umriss- der Figuren sind knapp, übersichtlich und stark auf durchgehende Linien konzentriert. Verrenkungen sind hier bei dieser Christusfigur ebenso vermieden, wie auch bei den anderen Gestalten. Scharfe Abknickungen, gespreizte Stellungen sind vereinzelt, Schwingungen, die den Körpern Biegsamkeit und Weichheit verleihen, äußerst selten. Die Figuren sprechen vielmehr durch eine gerade aufrechte Haltung, die ihnen etwas Ruhendes, In-sich-geschlossenes, manchmal sogar etwas Blockhaftes und Schweres gibt.

Die Ausdrucksmittel

Der Ablauf des Geschehens, der Vollzug der Handlung findet in Bewegung und Gegenbewegung, das seelische Leben der Personen und ihre Anteilnahme an den Ereignissen in ihrer Haltung und in ihren Körperbewegungen, vornehmlich aber in der Gebärdensprache und teilweise auch im Mienenspiel sichtbaren Ausdruck. Ein weiterer Ausdrucksträger ist das Gewand, von dem aber an anderer Stelle zu sprechen sein wird.

Entsprechend den verschiedenen Inhalten, die in den Bildern zur Darstellung kommen, und entsprechend dem wechselnden Geschehen, das in einem Zyklus zusammengeschlossen wird, gibt es keine einheitliche, allen Bildern zugrunde liegende Bewegung. Es gibt Bildgruppen, in denen die Bewegung in einer Richtung von einer Szene zur nächsten hinübergleitet, wo also mehrere Bilder gleichsam durch eine einzige Bewegung miteinander verbunden werden. Die Kreuztragung in Waltensburg, die unmittelbar, ohne daß der Bewegungsfluß unterbrochen wird, zur Kreu-

zigung überleitet, läßt sich hier anführen. Und es gibt eine große Anzahl von Bildern, in denen der Bewegung eine Gegenbewegung antwortet, wo die Szenen durch das Entgegenwirken zweier Bewegungsströme zusammengefaßt werden und viel stärker in sich geschlossen und abgerundet sind, als es bei den nur von einer Bewegungsrichtung bestimmten Bildern der Fall ist. Szenen, wie die Gefangennahme, die Geißelung und Dornenkrönung gehören dazu. Im ersten Fall handelt es sich um Darstellungen mehr erzählerischen Inhalts, während die letzten Beispiele entsprechend dem Gegeneinanderwirken zweier Kräfte eher zum Dramatischen neigen.

Die Haltung der Figuren und jede Bewegung, die sie ausführen, wird durch die Handlung motiviert und aus der Handlung heraus entwickelt. Die Bewegungsmotive sind teilweise traditionell und das Repertoire ist nicht übermäßig groß, und manchmal neigt der Künstler zu einer sogar etwas schematisch anmutenden Wiederholung einzelner Bewegungen. Um so erstaunlicher ist es, auf der anderen Seite festzustellen, wie er durch eine feine Nuancierung einiger Motive seinen Gestalten Aktivität und eine unmittelbare Anteilnahme am Geschehen und ein ganz persönliches Verhältnis zum Dargestellten verleiht. Wir denken etwa an die Gefangennahme Christi, wo in dem Aufeinanderzueilen der Personen von beiden Seiten und in den heftigen Bewegungen die ganze innere Dramatik sichtbar wird. Oder wir erinnern an die Kreuztragung, wo in dem langsamen, schleppenden Vorwärtsschreiten nicht nur die Last des Kreuzes, sondern zugleich die seelische Belastung und das nahe Ende durch die Bewegungen angedeutet wird. Eine Szene wie die Marienohnmacht in Chur läßt sich daneben stellen. Hier wird in dem kraftlosen Zusammensinken noch einmal das ganze Leid der Maria, das sie erduldet hat, versinnbildlicht. Kühnheit, Mut und Kraft finden, wie der Kampf Georgs mit dem Drachen oder Simsons Kampf mit den Philistern zeigen, im raschen Vorwärtstürmen und in der gespannten, straffen Haltung und in heftigen, kraftvollen Bewegungen ihre sichtbare Aussage. In all den genannten Beispielen ist nicht einfach Bekanntes übernommen worden. Hier ist jede Bewegung nachvollzogen und aus ihrer inneren Notwendigkeit heraus gestaltet.

Überschauen wir das Oeuvre des Waltersburger Meisters, und werfen wir die Frage auf, welchen Bewegungsmotiven er den Vorzug gibt, so sind es zweifellos jene verhaltenen, ruhig fließenden Bewegungen, die für ein ganzes Bild oder einen Zyklus ebenso bestimmend sein können wie für eine

einzelne Gestalt. Dort weicht er am meisten vom Überlieferten ab, läßt seine Gestaltungskraft am stärksten fühlbar werden und findet die größten Variationsmöglichkeiten.

Geben die Bewegungen bereits Hinweise auf das Geschehen und auf die Anteilnahme der Person an der Handlung, so tun es in ganz besonders starkem Maße die Gebärden. In der Sprache der Hände verdichtet sich das Geschehen. Die Inhalte werden durch sie eindringlich und klar formuliert, die Personen werden in Beziehung zueinander gebracht, teilen von ihrem Erleben mit und verdeutlichen Stimmung und Affekt ebenso wie das gesprochene Wort.

Die Gebärdensprache folgt teilweise geradezu festgesetzten Regeln, deren Ursprünge sich oft bis ins frühe Mittelalter zurückverfolgen lassen. Dennoch bleibt dem einzelnen Künstler noch genügend Spielraum, die Gesten zu nuancieren, in ihrer Ausdrucksstärke abzuwandeln und durch Detail zu bereichern.

Betrachten wir an Hand verschiedener Beispiele die wichtigsten und am häufigsten vorkommenden Gesten im Werk des Waltensburger Meisters. Hier ist zuerst der Redegestus zu nennen. Wir unterscheiden zwei Arten. Im ersten Fall wird der Unterarm angewinkelt und die Innenfläche der Hand dem Beschauer zugewendet. Soll dabei noch Erstaunen ausgedrückt werden, so wird die Hand vor die Brust gehalten. Im zweiten Fall wird der Zeigefinger ausgestreckt und die übrigen Finger eingebogen. Beispiele finden sich vorwiegend in den Apostelreihen und beim Abendmahl in Waltensburg. Die letztere der Redegesten ist weiterhin bei Verkündigungen und bei Befehlen, so bei Herodes im bethlehemitischen Kindermord in Lügen und in der Vorführung Christi in Waltensburg zu finden, und außerdem kann sie vereinzelt auch als hinweisende Gebärde gedeutet werden. Die Grenzen sind hier nicht immer fest gezogen.

Dieser Gebärde eng verwandt ist die des Segnens. Es werden hier Zeige- und Mittelfinger ausgestreckt. Diese Geste, nur Christus vorbehalten, wird darüber hinaus auch dort angewendet, wo es sich um Befehl handelt, wie in der Gefangennahme, wo Christus dem Petrus gebietet, das Schwert wieder in die Scheide zu stecken, und kann weiterhin, wie das

Gastmahl im Hause des Pharisäers Simon in Dusch zeigt, auch als Redegestus interpretiert werden. Allerdings wird in diesem Fall der Unterarm angewinkelt, während er sonst nach unten ausgestreckt wird.

Alle diese Gebärden, die übrigens teilweise einen leicht lehhaften Charakter haben, werden kaum variiert, sondern wiederholen sich geradezu schematisch, sind letzten Endes stereotyp. Viel freier entwickelt sich das Spiel der Hände dort, wo die Personen nicht nur als Redende und Hörende in Beziehung zueinander gebracht werden, sondern wo sie jedes Gefühl, das sie beherrscht, und jede seelische Erschütterung ganz unmittelbar durch die Gestik ausdrücken, also dort, wo Schmerz, Trauer, Ergriffensein oder Verzweiflung sichtbar gemacht werden.

Betrachten wir die Gruppe von Maria und Johannes in der Waltenburger Kreuzigung. Wieviel wird dort allein schon durch das schlaffe und kraftlose Herabhängen der Hände Mariae ausgesagt. Und wie wird diese Kraftlosigkeit zugleich überwunden durch die stützende Hand des Johannes. In dieser ganz verhaltenen Geste spricht sich die Persönlichkeit des Künstlers viel stärker aus als in allen anderen Gebärden, die gleiche oder ähnliche Gefühlsinhalte ausdrücken sollen. Gebärden wie sie u.a. in der Kreuztragung in Waltenburg begegnen, wo Maria die Hände ringt, und Johannes eine Hand an die Wange legt, entsprechen, obwohl auch hier die ganze persönliche Interpretation des Künstlers spürbar ist, weit mehr dem Üblichen der Zeit, und eine Geste wie die der Magdalena in Chur oder der einen Frau im bethlehemitischen Kindermord in Lünen - beide Male werfen sie die Arme empor - wirkten schon leicht pathetisch. Bemerkt soll noch werden, daß die soeben genannte Gebärde im Norden relativ selten ist, zumal in jener Zeit, während sie in Italien sowohl in dieser Art als auch in einer Reihe von Variationen sehr häufig vorkommt⁽¹⁾.

- (1) Beispiele hierfür finden sich u.a. in der Grablegung Duccios im Dom von Siena, abgebildet bei Emilio Cecchi, *Trecentisti Senesi*, Mailand 1948, Taf. 43; in der Kreuzigung des Segna di Buonaventura der Slg. Crawford in London, ebd. Taf. 68; in der Grablegung des Pietro Lorenzetti in der Pinakothek von Siena, ebd. Taf. 219; in der Kreuzabnahme Simone Martinis in Antwerpen, ebd. Taf. 131, sowie in seiner Grablegung in Berlin, abgebildet bei Georg Graf Vitzthum und W.F. Volbach, *Die Malerei u. Plastik des Mittelalters in Italien*, Wildpark-Potsdam 1924, Taf. X.

Hinter den das Geschehen verdeutlichenden Bewegungen und der ausdrucks- vollen Sprache der Gebärden tritt das Mienenspiel in jener Zeit noch sehr in den Hintergrund. Nur selten werden durch Veränderungen des Gesichtsausdrucks innere Vorgänge vermittelt. Die Gesichtszüge der redenden und hörenden Personen bleiben in den meisten Fällen völlig unbewegt. Nur bei den Trauernden spiegelt sich inneres Erleben im Antlitz wieder. Jede laute Klage ist vermieden. Ein Ausdruck stillen Erduldens liegt auf den Gesichtern und ein Hauch von Müdigkeit und Hoffnungslosigkeit. Die Mundwinkel werden stärker als gewöhnlich herabgezogen. Die Stirn zeigt, wie etwa beim Johannes unter dem Kreuz in Chur, tiefe Falten, und die Augenbrauen werden hochgezogen. Ferner werden, worauf schon kurz an anderer Stelle hingewiesen wurde, öfters bei den Schergen, die ja ohnehin schon durch ihren vom Typus abweichenden Gesichtsschnitt aus dem Rahmen fallen, Hinweise auf ihren Charakter und ihre Tätigkeit durch den Ausdruck des Gesichts gegeben. So soll sowohl durch Aufreißen der Augen als auch durch Öffnen des Mundes auf ihre Rohheit hingewiesen werden.

Das Mienenspiel ist, wie wir sehen, keineswegs sehr differenziert, sondern deutet nur ganz summarisch Affekte und Empfindungen an. Jeden seelischen Vorgang im Gesicht zu verzeichnen steht in dieser Zeit noch außerhalb des Bereichs der Möglichkeiten. Dieses wird erst ein Anliegen des nächsten Jahrhunderts sein.

Das Kostüm

Das Kostüm spielt für die darstellende Kunst des Mittelalters eine wichtige Rolle. Zunächst deswegen, weil es neben seiner Funktion, Hinweise auf den Stand und Rang der Person zu geben, vornehmlich die Aufgabe hat, die Welt des Profanen von der des Heiligen zu scheiden. Zwar sind die Grenzen zwischen den beiden Sphären nicht immer scharf gezogen. Besonders in gotischer Zeit, speziell in der Spätgotik, wo die heiligen Personen immer stärker in die bürgerliche Welt miteinbezogen werden, gleichen sich die Gewänder mehr und mehr dem Zeitkostüm an. Selbst die hieratisch am höchsten stehenden Personen - Christus und die Apostel allerdings weitgehend ausgenommen - werden von dieser Tendenz

erfaßt. Zu dem Zeitpunkt, als unsere Malereien entstanden sind, befand sich dieser Prozeß, zumindest für den Stilkreis, dem der Waltersburger Meister angehört, noch in seinem Anfangsstadium, und unser Meister trennt die beiden Welten in Hinsicht auf die Kleidung noch verhältnismäßig streng. Nur wenige Einzelheiten, auf die noch hinzuweisen sein wird, sind hier wie dort gleichermaßen vertreten.

Das Gewand weiterhin soll die Erscheinung der einzelnen Persönlichkeit unterstreichen. Figuren, die für die Handlung besonders wichtig sind, oder denen der größte Grad der Heiligkeit zukommt, sollen nicht nur durch ihre besondere Stellung innerhalb einer Szene, sondern auch durch ihre Kleidung von den übrigen Gestalten abgehoben und betont werden. Dies geschieht sowohl durch eine sorgfältige Wahl, Zusammenstellung und Abstimmung der Farben, als auch durch reichen Schmuck und ganz besonders durch die Anordnung und Linienführung des Gewandes, durch die die Haltung der Figuren betont, die Bewegungen nuanciert und akzentuiert, und die Aussagekraft der Gebärden verstärkt wird. Bevor wir auf diesen Punkt im Zusammenhang mit dem Waltersburger Meister eingehen, wollen wir uns zunächst ansehen, welcher Art die Gewänder sind, die in seinen Werken vorkommen, und in welcher Weise er sie behandelt.

Die heiligen Personen, also Christus, die Apostel und Evangelisten, Maria und die heiligen Frauen, Engel und einzelne Heilige tragen die für das Mittelalter gebräuchliche zeitlose Gewandung, die beim Waltersburger Meister sowohl für die Männer als auch für die Frauen aus einer einfachen, meist ungegürteten Ärmeltunika und einem weiten Radmantel besteht.

Die Tuniken sind vor dem Körper zu großen röhrenförmigen, parallelgeführten senkrechten Falten geordnet und zeigen an dem runden Halsausschnitt eine kleine gelegte Falte, die in jener Zeit mehrfach an den Gewändern zu beobachten ist. Die langen Ärmel sind eng. Über den Füßen stauen sich die Stoffmassen und bilden dort oft scharf abgeknickte Falten, und zwischen den Füßen kleine, an das Ornament eines laufenden Hundes erinnernde Kräusel- oder enge Wellenlinien.

Der Mantel bedeckt meistens beide Schultern. Nur vereinzelt kommt es

auch vor, daß er nur auf einer Schulter aufliegt, über den Rücken und unter dem anderen Arm hindurch nach vorne geführt und dort zusammengehalten wird. Selten sind die Mäntel vor der Brust geschlossen, sondern fallen von den Schultern, die strenge Linienführung der Tunika noch verstärkend, gerade herab oder werden bis zu den angewinkelten Armen geführt, umspannen diese eng, bilden über den Handgelenken öfters einen kleinen Bausch und fallen von dort in einer Steilfalte herab, während sich über den Hüften gerundete flache oder, wie es in Lünen und bei den Waltensburger Aposteln teilweise der Fall ist, abgewinkelte tiefe, gelegentlich auch im Profil gesehene Schüsselfalten entwickeln. Der untere Mantelsaum löst die Strenge der Gewandführung etwas auf, was durch den Farbenwechsel von Mantel und dem meist andersfarbigen Futter, das auch öfters an der Steilfalte oder am Umschlag sichtbar wird, noch unterstrichen wird. Die Saumlinie verläuft in ruhigen weiten Wellenlinien, bildet von dem Ende der Steilfalte ausgehend aber auch oft einen spitzen Winkel, beschreibt anschließend eine Spirale oder eine enge Kurve und klingt nach den Seiten hin in einer sanften Linie aus. Die Frauen haben öfters, wenn sie nicht ein weißes bis auf die Schultern fallendes Kopftuch tragen, den Mantel über den Kopf gezogen.

Von der erwähnten Tracht weicht nur Johannes der Täufer bei der Taufe Christi in Lünen ab, wo er, wie es für diese Darstellung üblich ist, ein Fellkleid trägt. Dieses wird durch das zottige Innenfutter seines Mantels angedeutet.

Die Engel machen insofern eine Ausnahme, als sie - abgesehen von den Verkündigungsengeln in Casti und Clugin - stets ohne Mantel erscheinen. Dasselbe trifft für die Evangelisten im Chorgewölbe von St. Georg in Rätzens zu.

Verschiedene Heilige, so die mancherorts vorkommenden Bischöfe, Diakone, heilige Könige usw. tragen die für ihren Rang bezeichnende und in jener Zeit übliche Gewandung, auf die wir jeweils während der Besprechung der einzelnen Werke hinwiesen.

Selbstverständlich sind alle heiligen Personen durch einen Heiligenschein ausgezeichnet. Dieser zeigt, abgesehen von dem Kreuznimbus Christi, einen in die Nimbusscheibe in einem dunkleren Ton der Grundfarbe einbe-

schriebenen Strahlenkranz oder konzentrisch angeordnete Kurven.

Die übrigen Personen sind in dem ihrem Stande entsprechenden Kostüm gegeben. Die Könige - so Herodes und Ladianus - erscheinen in einem langen gegürteten Gewand. Die langen Ärmel sind meist eng. Nur in Rázüns sind sie weiter geschnitten und werden von einem breiten Bündchen zusammengefaßt. Über diesem Gewand, das im wesentlichen der oben erwähnten Ärmeltunika entspricht, und ebenso schmucklos gehalten ist wie diese, trägt ein König einen weiten Radmantel, der in gleicher Weise angeordnet wird wie die Mäntel der heiligen Personen, und der sich nur durch ein weißes oder grau abgeschattiertes Pelzfutter von diesem unterscheidet. Bei den drei Königen in Chur ist die Kleidung vielfältiger und reicher ausgestattet. So trägt dort der älteste der Könige über seinem langärmeligen Kleid einen ebenfalls mit langen Ärmeln versehenen pelzgefütteten Mantel und darüber noch einen ärmellosen, während der Mantel des zweiten Königs mit einem großen runden weißen Pelzkragen ausgestattet ist. Abgesehen von der soeben erwähnten Darstellung, wo alle drei Könige nur mit einer Krone ausgezeichnet werden, tragen sie sonst stets Krone und Szepter, beides in sehr einfachen, schlichten Formen, zu denen sich Vergleichsmaterial aus einer Reihe zeitgenössischer Werke heranziehen ließe, u.a. kann man auch hier, wie schon öfters, die Manesse-Handschrift erwähnen.

Die Angehörigen des Hohen Rates - wir sahen jene zwei Personen in ihnen, die bei der Vorführung Christi vor Herodes in Waltensburg rechts hinter dem Thron stehen - und die Angehörigen des königlichen Hofes, die beim Georgszyklus in Rázüns auftreten, sind mit einem fußlangen Gewand bekleidet und tragen darüber einen langen gegürteten oder ungegürteten Mantel, der öfters mit einem Pelzfutter versehen ist. Das Kostüm wird durch eine pelzverbrämte Mütze oder einen Hut ergänzt, die in ähnlicher Form u.a. verschiedentlich in der Manesse-Handschrift vorkommen.

Die Kleidung des einfachen Bürgers besteht aus einem gegürteten langärmeligen Gewand, das meistens bis über die Knie, seltener bis zu den Füßen herabreicht und gelegentlich durch einen Mantel vervollständigt wird, der sich im Schnitt den erwähnten Formen anschließt. Eine Kopfbedeckung tragen nur die Juden. Der Judenhut zeigt einen breiten nach unten gebogenen tellerförmigen Rand und darüber eine kleine, hier mit zwei schmalen Querstreifen versehene, zuckerhutförmige Spitze.

An eine Besonderheit sei hier nochmals erinnert. Wir bemerkten, daß bei der Kreuzigung in Waltensburg und in Lüren der unter dem Kreuz stehende Longinus in seiner Kleidung von dem üblichen Schema abweicht und nicht, wie es der Text vorschreibt, als einfacher Kriegsknecht erscheint, sondern mit einem gegürteten Gewand und einem pelzgefütterten Radmantel bekleidet ist. Dazu trägt er ein Barett wie es in ähnlicher Art der Kurfürst von Mainz im Hause "Zum langen Keller" in Zürich trägt (1). Da Analogiefälle zu dieser ungewöhnlichen Kostümierung des Longinus meines Wissens nicht vorhanden sind, muß die Frage, ob es sich hier um eine Erfindung des Waltensburger Meisters handelt, oder ob er diese Figur aus einem anderen Zusammenhang übernommen und an diese Stelle gesetzt hat, offen bleiben.

Die Krieger tragen Kettenhemden, die meistens den Hals und häufig auch noch die Hände schützen, darüber knielange, in den Frühwerken so in Maienfeld, oft auch bis an die Wade reichende vorn geschlitzte Waffenröcke mit langen oder dreiviertelllangen Ärmeln. Nur ganz vereinzelt sind sie ärmellos. Als Kopfbedeckung dienen Beckenhauben, die anfangs, also in Maienfeld, kugelig, später fast durchweg nach oben etwas zugespitzt und mit einem Nackenschutz versehen sind. Nur der Hauptmann bei der Waltensburger Kreuzigung trägt eine Kettenhaube. Und beim Kampf Dietrichs gegen Fasolt in Maienfeld trägt einer der beiden Kämpfenden eine Tuchhaube. Diese gehört zwar nicht gerade zur Ausrüstung eines Kriegers, kommt aber in jener Zeit, so u.a. häufiger in der Manesse-Handschrift vor und begegnete uns bei unserem Meister auch beim Stephaton der Waltensburger Kreuzigung. Die Fußbekleidung der Krieger besteht aus weißen Strümpfen und schwarzen Schuhen. Es handelt sich - übrigens für alle Personen - es werden diesbezüglich keine Unterschiede gemacht - um einfache schwarze Schuhe, die nach vorne hin spitz zulaufen und entweder geschlossen oder über dem Rist ausgeschnitten und in letzterem Falle mit einer schmalen Spange versehen werden.

Zum Schutze dienen den Soldaten kleine runde Buckel- oder wappenschildförmige größere Schilde. Als Bewaffnung finden wir neben dem kurzen Schwert häufiger das lange, etwa von der Hüfte bis zum Boden

(1) Gantner, KgS. Bd.II, S.293, Abb. 259.

reichende. Beide Arten sind am Griff mit einem runden Knauf versehen und werden in der Scheide, die am Gürtel befestigt ist, getragen. Weiter sind Stangen, Lanzen und Hellebarden zu erwähnen, die in sehr einfachen Formen vorkommen.

Die Kleidung der Frauen - es werden hier kaum Unterschiede hinsichtlich des Standes gemacht - besteht aus einem langärmeligen, bis auf die Füße herabreichenden Kleid, das entweder ungegürtet ist, wie bei der Königin Alexandria am Chorbogen von St.Georg zu Rätzins oder bei den ebenfalls dort befindlichen Figuren unter der Schutzmantelmadonna und bei den Stifterinnen, oder das, wie bei den Frauen in der Szene des bethlehemitischen Kindermordes in der Taille durch einen Gürtel zusammengehalten und zu parallelen senkrechten Falten geordnet wird. Neben dem einfachen Radmantel und einem mit dreiviertellangen Ärmeln versehenen finden wir vereinzelt, so in Maienfeld und in der Nikolauslegende in Waltensburg, die seit dem 13.Jahrhundert sehr gebräuchliche Sukkenie, ein ärmelloser, langer, ungegürteter nach unten hin ziemlich weit geschnittener Überzug, der hier mit Pelz gefüttert und vorne geschlitzt ist. Verheiratete Frauen tragen ein schmales Gebende oder ein Kopftuch, junge Mädchen einen Reif im Haar.

Besonders ins Auge fallend bei der Drapierung der Gewänder ist die Betonung der Vertikale, die durch die parallelgeführten senkrechten Faltenzüge der Untergewänder und die häufig vorkommenden Steilfalten an den Mänteln hervorgerufen und durch die Zeichnung der Umrisse noch verstärkt wird. Die dieser Bewegung entgegnetretenden waagerechten Linien, die z.B. durch die Gürtung der Kleider oder durch die Anordnung der Mäntel, etwa wenn sie um die angewinkelten Arme gelegt werden, entsteht, sowie die diagonalen Faltenpartien, also die Schüsselfalten, treten demgegenüber zurück. Lediglich dort, wo die Schüsselfalten sehr tief ausgebuchtet sind und im Profil erscheinen, wie bei den Aposteln in Lünen und bei einigen in Waltensburg, erhält die Diagonale einen stärkeren Akzent. Zugleich wird die Umrißlinie dort öfters unterbrochen, und die ruhige geschlossene Silhouette weicht einer bewegteren.

Die Faltenpartien werden mit großer Sorgfalt behandelt. Wenige schwungvoll hingesezte Striche geben die Struktur der Faltenzüge an, und mit verschiedenen Tönen der Grundfarbe werden die Faltenhöhen und -tiefen her-

ausgearbeitet. Die großzügige Modellierung verleiht den Gewändern Monumentalität und zugleich eine Plastizität, die den Figuren selbst kaum zu eigen ist. Manche Motive, etwa die durchgehenden Röhrenfalten an vielen Gewändern, vereinzelt auch die Schüsselfalten oder die Art, wie z. B. ein Mantel oder ein Untergewand gelegt ist, und wie dazwischen noch ein Hohlraum zu bleiben scheint, mögen direkt von plastischen Werken übernommen worden sein. Die großflächigen Faltenpartien, die schlichte Drapierung der Gewänder, die sich mit der unserem Meister eigenen feinnüancierten Modellierung verbindet, gibt den Stoffen etwas Schweres und erweckt den Eindruck, als handele es sich um flauschige, derbe Wollstoffe, in die die Figuren gehüllt sind.

Die Saumlinien der Mäntel mit ihren weiten Wellen und oft komplizierten Kurvenmotiven, sowie die kleinen Kräuselfalten, die an den Säumen der Untergewänder immer wieder zu beobachten sind, kontrastieren mit der knappen, strengen Zeichnung der Umrisse und Falten und zeigen, daß der Künstler auch einem bewegteren Linienspiel nicht abgeneigt ist, wenn auch hinzugefügt werden muß, daß sein Formvorrat in diesem Punkt bald erschöpft ist, und sich vieles wie ein Ornament in gleicher Weise wiederholt.

Kommen wir im Zusammenhang mit den Gewändern noch auf die Frage zu sprechen, inwieweit einzelne Personen durch die Ausstattung, Anordnung und Behandlung ihrer Gewandung vor den übrigen Personen ausgezeichnet werden, und inwiefern das Gewand dazu beiträgt, die Aussagekraft von Bewegungen, Haltung und Gebärden noch zu steigern und zu verstärken.

Wir beobachteten des öfteren und wiesen auch während der Beschreibung bei Gelegenheit darauf hin, daß unser Meister bei jenen Gestalten, die für eine Szene besonders wichtig sind, oder bei jenen, denen ein hoher Grad der Heiligkeit zukommt, bei der Ausführung der Gewänder einmal eine größere Sorgfalt, so etwa bei der Modellierung der Stoffe walten läßt, zum anderen zu einer großzügigeren und damit monumentaleren Faltenbildung übergeht, die der Gewandung der weniger bedeutenden Personen nicht in diesem Maße eigen ist. Ein besonders eindringliches und schönes Beispiel bietet sich im Zusammenhang mit diesen Überlegungen in der schon öfter zitierten *Waltensburger Kreuztra-*

gung, wo Christus, Maria und Johannes nicht nur durch ihre Größe und durch die Ausdrucksstärke ihrer Gebärden ihre Begleitpersonen überragen, sondern wo in ganz augenfälliger Weise diese Gestalten durch die feinausgewogene Farbenzusammenstellung der Gewänder, durch die sorgfältige Modellierung der Stoffe und durch die monumentale und großflächige Faltenbildung hervortreten. Ähnlich verfährt der Künstler bei der Gefangennahme im gleichen Zyklus, wo die Person Christi und die des Petrus durch ihre zwar sehr schlichte, aber großzügig angelegte und schwungvoll drapierte Gewandung von den übrigen Gestalten abgehoben werden. Und auch an die Magdalena vor dem Fürstenpaar von Massilia in der Kapelle von Dusch mag in diesem Zusammenhang erinnert werden. In dieser Gestalt vereint der Meister bei der Ausgestaltung der Gewänder auf ganz besonders eindrucksvolle Art ein harmonisches Zusammenspiel der Farben und eine sorgsame Ausführung der Einzelheiten mit einer monumentalen großzügig angelegten Drapierung, die diese Figur nicht nur über die weiteren Personen dieser Szene, sondern über alle übrigen dieses Zyklus weit heraushebt.

Aber nicht nur eine oder mehrere Gestalten werden durch die eingehende Schilderung ihrer Gewandung, verbunden mit einer großflächigen Faltenbildung gleichsam aus dem Ganzen eines Zyklus herausgenommen und ausgezeichnet, sondern auch einzelne Bewegungen und Gebärden werden durch die Gewandführung betont.

Das Gewand legt sich jetzt nicht mehr wie ein Netz von Ornamenten von außen her über den Körper wie in der Romanik und unterstreicht durch die lineare Strenge der Einzelmotive, etwa durch parallele Riefelung der Falten, die Feierlichkeit und Unnahbarkeit der Figuren, sondern es verbindet sich mit dem Körper mehr und mehr und vollzieht jede Schwingung, und zwar nicht nur jede körperliche sondern auch jede seelische, mit.

Gerade in einer Zeit wie jene, der die hier behandelten Werke angehören, wo die Schilderung innerer Beweggründe und seelischer Erregungen einerseits im Vordergrund stehen, andererseits die Möglichkeiten, diese wiederzugeben gering sind, da die Bewegungen und die Gestikulation geradezu feststehenden Regeln unterworfen sind, die der Künstler nur wenig variieren kann, und die Gesichtszüge, wie wir sahen, noch kaum inne-

re Vorgänge widerzuspiegeln vermögen, so findet der Künstler hier bei der Ausgestaltung und Führung der Gewänder eine Möglichkeit, die Mimik und die Bewegungen nach ganz individuellen Gesichtspunkten zu akzentuieren.

Auch bei gleichzeitigen Werken der Plastik finden sich zu diesem Punkt zahlreiche Beispiele. Wir wollen hier nur an die beiden Frauen des Heiligen Grabes von Ems in Graubünden erinnern, wo der Schmerz, der sich in den stark geneigten Häuptern manifestiert, nochmals in den flatternden, tief durchfurchten Kopftüchern aufklingt und wo die aufgeregten Bewegungen der Arme in den Mänteln ein Echo finden. Auf viel differenziertere Weise behandelt der Künstler der Katharinenthaler Christus-Johannes-Gruppe die Gewänder. Jede Bewegung, jede seelische Regung wird dort nochmals vom Gewand aufgenommen. Das Ineinanderlegen der Hände wird von den Mantelsäumen, die sich wie ein einziges Band über die Knie legen, beantwortet. Der aufrechten Haltung Christi entsprechen die senkrecht verlaufenden Falten seines Gewandes, dem geneigten Kopf des schlafenden Johannes hingegen die geschwungenen seines Kleides. Und die Zusammengehörigkeit der beiden Figuren wird durch die großen aufeinander bezogenen Falten, die die Mäntel zwischen den Beinen bilden, nochmals nachdrücklich hervorgehoben.

Kommen wir zum Waltenburger Meister zurück. Auch in seinen Werken begegnen uns verschiedentlich derartige Motive. Wir wollen nur einige erwähnen.

Betrachten wir die Maria der Waltenburger Kreuzigung. Dort wird die Gebärde der Trauer - sie legt die gefalteten Hände auf die Wange - gleichsam durch das Gewand vorbereitet, indem sich der Mantel, bedingt durch die Raffung, an den Ellenbogen trichterförmig öffnet, und die Arme langsam aus dieser Öffnung herauswachsen läßt. Und die Geste wird zugleich unterstrichen durch den Verlauf der Mantelfalten, besonders durch die große Steilfalte, die von den angewinkelten Armen ausgehend, beinahe bis zum Boden herabreicht. Ähnliche Motive finden wir beim Verkündigungengel von Casti und bei der Magdalena vor dem Fürstenpaar von Massilia in Dusch.

Bei der Gruppe von Maria und Johannes unter dem Kreuz in Walten-

burg verfährt der Künstler im Grunde nach dem gleichen Prinzip. Auch dort weist das Gewand auf die Gebärden hin. Der Mantel des Johannes ist so gelegt, daß alle Falten strahlenförmig aufeinander zulaufen und sich an seinem rechten Ellenbogen in einem Punkt vereinigen und dort von den sich begegnenden Händen der beiden Figuren aufgenommen und weitergeleitet werden. Die herabhängende Hand der Maria wird darüber hinausgehend noch durch die gerade herabfließenden Säume ihres Mantels und die senkrechten Faltenpartien des Mantels des Johannes betont.

In diesem Zusammenhang wären weiterhin einige Figuren der Churer Kreuzigung zu erwähnen. Auch hier werden Schmerz und Verzweiflung nicht nur durch die Gestikulation sichtbar gemacht, sondern finden zugleich in den Gewändern ihren Widerhall. Die Schmerzensgebärde der Magdalena wird von dem Mantel, der sich durch heftige Bewegung weit öffnet, nochmals aufgenommen und klingt in den züngelnden Enden des faltenreichen Kopftuches, das das Gesicht rahmt, das kaum etwas von der Verzweiflung mitteilt, nochmals auf. Die verkrampften Hände der neben ihr stehenden Gestalt finden in dem eng an den Körper gezogenen Mantel eine Antwort, und das lautlose Umsinken der Maria wird durch die ruhigen Linien, mit denen das Gewand die Gestalt umfließt, zu einer einzigen Gebärde stiller Demut, ähnlich wie bei der vor dem Tisch kauenden Magdalena in der Szene des Gastmahls im Hause des Pharisäers Simon in Dusch.

Die Ornamente

Die Ornamentik tritt in der Gesamtwirkung sehr zurück. Das resultiert hauptsächlich daraus, daß der Künstler in der Verwendung von Ornamenten bei der figürlichen Darstellung sehr sparsam verfährt - Ornamente bei den Gewändern z.B. kommen nur ganz vereinzelt vor - und sich im wesentlichen darauf beschränkt, Ornamente nur zur Gliederung der Wandflächen zu benutzen. So wird zunächst eine breite Sockelzone mit Ziermuster besetzt, und ferner werden die Bildfelder von Ornamentstreifen begleitet.

Ornamente werden nur dort angebracht, wo sie die figürlichen Darstellungen in keiner Weise beeinträchtigen oder unübersichtlich machen könnten. In St. Georg in Rätzüns wird daher ganz bewußt darauf verzichtet, zwischen den kleinformatigen Bildstreifen noch Zierbänder anzubringen, und der Künstler begnügt sich dort mit einer schmalen monochromen Leiste.

Breitere Ornamentstreifen treten nur zur Gliederung der Wandflächen in der Waagerechten auf, eine Gewohnheit, die dann auch der Rätzüns' Meister beibehält. Es werden zwischen die einzelnen Bildbänder Schmuckstreifen eingeschoben oder die Bildstreifen werden oben und unten von Zierleisten eingefasst.

In der Senkrechten dagegen, - sofern dort überhaupt eine Trennung in einzelne Bilder erfolgt - werden stets nur schmale braune Streifen ohne Verzierungen verwendet. Das gleiche gilt für die Umrahmung von Einzelbildern, etwa für die Christophorusdarstellungen.

Bei den Gewändern sind - wie schon gesagt - Ornamente selten. So finden wir weder bei den erzählenden Zyklen noch bei den Apostelreihen Figuren, deren Kleider mit ornamentalen Mustern verziert sind. Lediglich bei einigen repräsentativen Einzelfiguren, so häufig beim heiligen Christophorus und bei verschiedenen anderen Heiligen kommen Kleider oder einzelne Kleidungsstücke, die mit Ornamenten geschmückt sind, vor. Im allgemeinen handelt es sich hierbei um einfache Linien- oder Punktmuster.

Betrachten wir die Ornamentformen, die der Waltensburger Meister verwendet, im einzelnen, so stellen wir fest, daß sie durchaus nicht die Elemente der gotischen Formensprache durchweg, etwa im Sinne einer mehr naturalistischen Durchbildung der pflanzlichen Elemente oder im Sinne der Auflockerung der Umrißformen in sich vereinen. Die zeigen vielmehr noch häufig stark stilisierte Formen, die in ihrem Charakter an spätromanische Dekorationen erinnern.

Nur so konnte sich J.R. Rahn veranlaßt sehen, bei den Teppichornamenten der Sockelzone, bzw. der Fensternischen in Maienfeld in Erwägung zu

ziehen, sie früher anzusetzen, als die figürlichen Darstellungen (1). Und in der Tat begegnen derartige Bekleidungen der Sockelpartie schon viel früher. Auch in Graubünden treffen wir sie schon vor dem Waltensburger Meister an und zwar bei den Malereien der zweiten Etappe in der Mittelsapsis in Münster (um 1280) (2). Allerdings handelt es sich dort um sehr vereinfachte Formen. Es werden lediglich übereckgestellte Quadrate, die durch schmale Wellenlinien bezeichnet werden, auf verschiedenartig getönten Feldern angeordnet. Den Teppichornamenten unseres Meisters hingegen sehr ähnlich gebildete Muster, die ebenfalls Kreis-, Quadrat-, Rauten-, Zickzack- und Wellenmotive aufweisen, entdeckte man unlängst in der bischöflichen Residenz in Graz, deren Malereien an das Ende des 13. Jahrhunderts versetzt werden (3). Daß derartige Muster sehr verbreitet und beliebt waren, zeigt u. a. auch die Manesse-Handschrift. Sowohl auf den Bildern des Grundstockmalers als auch auf denen der Nachtragsmaler kommen sie häufig vor. Begnügt sich der erstere damit, die Quader der Architekturen in dieser Art zu schmücken, und zwar indem er auf dunklem Grund hellere an Marmorinkrustation erinnernde Motive einzeichnet, so verwenden die Nachtragsmaler die uns bekannten Ornamentformen auch oft bei den Umrahmungen der Bilder, und zwar indem ähnlich wie bei unserem Meister hellere und dunklere Töne derselben Farbe nebeneinandergesetzt und durch weiße oder schwarze Wellenlinien von einander getrennt werden.

Auch bei den Zierstreifen, die zwischen die Bildfelder eingeschoben werden begegneten uns gelegentlich noch altertümliche Formen. Wir denken an das Rosettenband unter der Apostelreihe und an das Wellenmotiv zwischen den beiden Bildstreifen des Passionszyklus in Waltensburg, an die Zickzackleiste in Lünen und Chur, oder an die Blattornamente auf dem Zwischenstreifen in Lünen. Die Bänder mit den stilisierten Halbpalmetten, die wir in Waltensburg, Dusch und Lünen antrafen, erinnern durch ihr geschlossenen Formen ebenfalls noch an Spätromantisches. Vergleichen ließe sich etwa die Einlassungsleiste der Malereien in der Kapelle der Burg Hocheppan bei

(1) Rahn, Bilderfolgen, S. 8.

(2) Kdm. Grbd. Bd. V, S. 315, Abb. 328.

(3) O. Wonisch u. W. Semetkowski, Neuentdeckte Fresken in der bischöflichen Residenz in Graz. Österreichische Zeitschrift für Denkmalspflege, Wien 1947, H.1., Abb. 55

Bozen (1). Lediglich die Anordnung, die unser Meister für seine Ornamente wählt, und aus der sich eine durchgehende wellenförmige Bewegung ergibt, mildert die starren Formen und gibt diesem Streifen gotisches Gepräge. Am stärksten zeigen die Weinlaubranken in Dusch, Chur und Maiefeld den Anteil an der Formsprache der Gotik. Hier ist alle Schwere gewichen. Die Blätter werden dort nicht mehr so stark stilisiert wie die Formen der übrigen Ornamente, sondern sie werden naturalistischer durchgebildet und locker vor der dunklen Hintergrundfläche des Streifens angeordnet. Dünne Zweige schlingen sich von einem Blatt zum andern und überkreuzen die Blätter oder werden von diesen überschritten. Vergleichbar mit diesem Ornament - ja sogar sehr eng mit ihm verwandt - sind die Einfassung am Heiligen Grab im Münster in Freiburg im Breisgau (2), sowie die Zierleisten in der Leonhardskapelle in Landschlacht (3).

Zuletzt muß noch kurz auf die eine Profilierung vortäuschenden Schmuckformen hingewiesen werden, die im Grunde auf der Grenze zwischen der Architektur und Malerei stehen und überall dort Anwendung finden, wo Architekturteile nicht differenziert sind, also wo unprofilerte Einfassungen, Chorbogen und Rippen vorhanden sind. Die Andeutung von Kehlen und Rundstäben wird durch eine verschiedenfarbige und jeweils von hellen und dunklen Tönen abgeschattierte, durch weiße Fugen getrennte Bemalung erreicht. Durch dieses Schmuckmotiv werden einzelne Architekturteile gewissermaßen plastisch durchgestaltet, und die Architektur wird in die Malerei einbezogen. Diese Dekoration gehört zum Formenvorrat jener Zeit und begegnet u. a. als Einfassung der Kreuzigung in der oberen Münstersakristei in Konstanz wieder (4).

Im allgemeinen weisen die Ornamente, die unser Meister anwendet, eher auf einen Zusammenhang mit der Plastik als etwa mit der Glasmalerei,

(1) Karl Atz, Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg. Innsbruck 1909, S. 351, Abb. 344.

(2) Wilhelm Pinder, Die deutsche Plastik des 14. Jahrhunderts. München 1925. Abb. 28.

(3) Ferdinand Fehr, Die Leonhardskapelle zu Landschlacht. Bodenseebuch 1943.

(4) Joseph Gramm, Spätmittelalterliche Wandgemälde im Konstanzer Münster. Straßburg 1905, Tafel II.

die bedingt durch ihre starke Bindung an die Architektur für die Ornamentik hauptsächlich auf Motive der Baukunst zurückgreift. Daß die Miniaturmalerei nicht nur für die figuralen Darstellungen, sondern auch für die Ornamentformen in jener Zeit als Vermittlerin angesehen werden muß, ist selbstverständlich.

Die Farbe

Jeder Betrachter der Werke des Waltensburger Meisters wird überrascht sein von der Farbfreudigkeit dieser Malereien. Besonders Waltensburg, Chur und St. Georg zu Rätzens vermitteln noch den ursprünglichen Eindruck von der Sättigkeit und Leuchtkraft der Farben, die durch die Bindemittel, die der Künstler benützt, einen feinen emailartigen Glanz erhalten, der die Modellierung der Gewänder besonders wirkungsvoll zur Geltung bringt. Deutlich unterscheiden sich die Wandbilder unseres Meisters in diesem Punkt von den meisten zeitgenössischen Werken der Wandmalerei, etwa von jenen in Oberwinterthur, Oberstammheim, Nußbaumen, Diessenhofen usw (1). Und ganz besonders instruktiv ist eine Gegenüberstellung der Malereien unseres Künstlers mit denen des Rätzünser Meisters, der sich größtenteils darauf beschränkt, die Umrisse zu geben und die Flächen in einer einheitlichen Farbe ohne Modellierung nur leicht zu tönen oder sie weiß zu belassen, und die Falten durch dunkle Linien anzudeuten.

Unser Meister hingegen überzieht den ganzen Malgrund mit einer soliden, sehr dichten und gleichmäßigen Farbschicht. Nirgends aber, obwohl die ganze Fläche mit Farben gefüllt wird, kommt es zu einer unruhigen Bunttheit. Grelle Farben werden bewußt vermieden. Auch Farben, die der italienischen Malerei vertraut sind, z.B. das helle Blau und Rosa, fehlen bei unserem Meister. Die Wandbilder sind vielmehr von einem tonigen, warmen Kolorit.

(1) Lediglich die Kreuzigung in der oberen Sakristei des Konstanzer Münsters weist eine ähnliche dichte Farbschicht und glatte feine Oberfläche auf.

Vor dem mittelblauen, blaugrünen oder weißen Bildgrund, der durch seine Kühle in der Gesamtwirkung zurücktritt, und die anderen Farben in den Vordergrund rückt, steht vornehmlich ein dunkles Rotbraun, ein tiefes Dunkelrot und ein kräftiges Ockergelb. Häufig begegnen daneben hell-, dunkel- und olivgrüne, hellgelbe und mattgraue Töne. Und vereinzelt tritt ein Ziegelrot, ein mit Hellbraun untermisches Rosa und ein mit Grau oder Braun versetztes Violett auf. Schwarz und weiß sind selten. Meistens finden sie nur bei den Ornamentstreifen und bei anderem dekorativem Beiwerk Verwendung. Für das Inkarnat wählt der Künstler ein zartes ins Gelbliche hinüberspielende Rosa.

Die Kleidung besteht überall aus einfarbigen Gewändern. Höchstens die Innenfutter sind andersfarbig als die Mäntel. Die u.a. aus der Manesse-Handschrift bekannte quer- und längsgestreifte oder in verschiedene Farben geteilte sog. mi-parti-Kleidung kommt bei unserem Meister nirgends vor. Die Grundfarbe bei den Gewändern gibt meistens ein hellerer Ton ab, auf den dann die Schatten in einer dunkleren Farbe aufgesetzt werden. Meistens wird in einem dunkleren Ton der Grundfarbe modelliert. Nur vereinzelt, so u.a. bei dem jüngsten der drei Könige in Chur, wird eine andere Farbe für die Faltentiefen verwendet. Dort zeigt der helle olivgrüne Mantel gelbliche Faltentiefen. Die Abschattierung der Faltenpartien und besonders die Modellierung der Pelze geben den Malereien etwas Samtartiges, Flauschiges, das manchmal an Gouachemalerei erinnert.

Bei den Farbkombinationen, die einerseits aus den Farben der Gewänder, der Mäntel, der Mantelfutter und der Nimben, andererseits aus den Farben der Gewandungen der nebeneinanderstehenden Personen gebildet werden, liegt der Akzent vorwiegend auf lebhaften Kontrastwirkungen. So werden mit Vorliebe neben die dunkelbraunen, dunkelroten und dunkelgrünen Stoffe hellgelbe, zartgrüne und graue Töne gesetzt. Daneben bemüht sich der Künstler auch bei dem Nebeneinanderstellen der Farben bei den verschiedenen Gewändern einer Gestalt um eine feine Abtönung und Nuanzierung. Ein besonders schönes Beispiel dafür ist die heilige Magdalena vor dem Fürstenpaar von Massilia in Dusch, wo der Meister zu dem dunkelgrünen Kleid einen Mantel in einem mittleren Grün wählt und die Falten des Mantels mit dem Grün des Kleides modelliert.

Daß es manchmal, besonders bei den Apostelreihen, zu einem schematischen Wechsel der Farben bei den Gewändern kommt, ist angesichts der nicht allzu großen Farbenskala unvermeidlich. Besonders die letzten Werke, die wohl größtenteils schon dem nächsten Schülerkreis des Künstlers zuzuweisen sind, so etwa Lüren und Clugin, neigen häufig zu Wiederholungen in den Farbenzusammenstellungen. Im allgemeinen versucht aber der Meister sowohl bei den Heiligenreihen als auch bei den erzählenden Zyklen, das Farbbild - oft indem er bei derselben Farbe einen verschiedenen Grad der Helligkeit wählt - möglichst abwechslungsreich zu gestalten und das Ganze zu einer an Variationen reichen, harmonischen Farbensymphonie zusammenzuschließen.

Die Technik der Arbeitsweise

Jeder Künstler wählt die Technik, die dem, was er in seinem Kunstwerk auszusagen beabsichtigt, am meisten entgegenkommt. Er ist, und das trifft nicht nur für den mittelalterlichen Künstler zu, ein Handwerker, der einen bestimmten Beruf, ein Handwerk in langen Jahren erlernt, sich eine gewisse Technik aneignet, diese erprobt, vielleicht verfeinert und verbessert, und sie dann wiederum an seine Schüler und Gehilfen weitergibt.

Daher scheint es ratsam, nach den vorangegangenen Betrachtungen nun auch auf die Technik und Arbeitsweise des Meisters von Waltensburg einzugehen, dieses besonders schon deshalb, weil sich seine Malereien von denen seiner Zeitgenossen in manchen Dingen sichtlich unterscheidet.

Erwin Poeschel wies schon auf diese Tatsache hin und erwähnte die emailartige glasige an "stucco lustro" erinnernde Oberfläche. Er hob weiterhin die "Dichte der Bildhaut" hervor, die wir in anderen Werken dieser Zeit, z.B. in Oberwinterthur, Oberstammheim, Buch, Nußbaumen usw. nicht antreffen und wies auf die samten vertriebenen Übergänge der Farben hin, die diesen Wandbildern eigen sind (1). Er nimmt an, daß der Meister

(1) Das Wandbild in der oberen Sakristei des Münsters zu Konstanz aller-

neben einem sehr sorgfältig zubereiteten, feinkörnigen Grund ein öliges Bindemittel benutzte, eine Eigenart, die bis in die Antike zurückreicht, und die in Italien noch bis ins 15. Jahrhundert gepflegt wurde. Poeschel denkt daher an eine Begegnung des Künstlers mit italienischen Werkstattgewohnheiten (1).

Auch Rahn geht gelegentlich auf die Technik der Malereien, die wir mit dem Meister von Waltensburg in Zusammenhang bringen konnten, ein und erwähnt besonders die Frische und Dauerhaftigkeit der Farben, die trotz ihres Alters und Einwirkungen von Wasser usw. kaum beeinträchtigt wurden (2).

Kann auch letzten Endes eine Klärung des ganzen Fragenkomplexes nur durch eine genaue chemische Untersuchung der Farbzusammensetzungen herbeigeführt werden, so sei doch hier wenigstens Folgendes über die Technik und Arbeitsweise unseres Meisters gesagt (3) :

Der Maler bringt zunächst auf der zu bemalenden Wandfläche eine sehr glatte feinkörnige Grundierung an, über die er eine zweite dünnere, mit Kalk durchsetzte Grundierung legt. Auf diesem so vorbereiteten Grund wird in Röteln oder Ocker die Vorzeichnung angegeben. Diese wird in großen Zügen ganz summarisch angelegt und dient hauptsächlich zur Festlegung der Gesamtkomposition und zur Kontrolle und Einteilung der jeweiligen Bildfläche. Änderungen in den Details und Abweichungen von dieser Vorzeichnung kommen des öfteren vor. Ein besonders instruktives Beispiel für die Art der Vorzeichnung und die später erfolgte, davon in

dings zeigt eine ähnliche glatte Oberfläche und kommt auch in der Art der Farbübergänge usw. denjenigen des Waltensburger Meisters in mancher Hinsicht nahe. vgl. Gramm, Spätmittelalterliche Wandgemälde im Konstanzer Münster, Straßburg 1906, S. 21, und Wienecke, Konstanzer Malereien S. 31-32.

(1) s. Kdm. Grbd. Bd. I, S. 78-79; ASA., 1934, S. 142, NZZ Nr. 2194, 1932.

(2) J. R. Rahn, Zwei weltliche Bildfolgen aus dem 14. und 15. Jahrhundert, Kunstdenkmäler der Schweiz, N.F. 1902, S. 8.

(3) Einen Teil der nun folgenden Ausführungen verdanke ich den Mitteilungen von Herrn F. X. Sauter, Rorschach, u. Herrn Graf E. O. de Rosales, Andeer

einigen Punkten abweichende Ausführung sahen wir in der Taufkapelle in der Kathedrale in Chur (1). Hat der Künstler seinen Entwurf auf der Wand angebracht, so wird eine dünne Kalkmörtelschicht aufgetragen, diese mit einer Kelle geglättet und mit einer Kalktünche überzogen. Das Auftragen dieser letzten Schicht, auf die dann die Farbe gemalt wird, erfolgt, da der Verputz stets feucht sein muß, stückweise und entspricht der Fläche, die der Künstler in einem Arbeitsgang, einer sogenannten Tagschicht, bewältigen kann. Schattierungen, verschiedene Details bei der Wiedergabe der Gewänder und gelegentlich auch notwendige Korrekturen des Farbauftrages werden manchmal auf dem schon trockenen Grund, also al secco, ausgeführt. Bei Restaurierungen, z.B. in Clugin, hat sich diese Schicht beim Entfernen der Tünche größtenteils mit abgelöst und ist zerstört worden. Besonders deutlich sind die einzelnen Tagschichten noch in der Magdalenenkapelle in Dusch sichtbar. Jeder Arbeitsgang entspricht hier zufällig einer Szene. Dort, wo die einzelnen Tagschichten aneinanderstoßen, bilden sich Ränder, und die Farbe des Hintergrundes zeigt Tondifferenzen, die davon herrühren, daß der Feuchtigkeitsgehalt der Kalkmörtelschicht nicht immer der gleiche ist, oder daß der im ersten Pensum aufgetragene Verputz von der im folgenden Arbeitsgang aufgetragenen Schicht Feuchtigkeit ansaugt. Im allgemeinen ist der Künstler darauf bedacht, diese Übergänge von einer Tagschicht zur nächsten nicht sichtbar werden zu lassen, sondern führt sie den Konturen von Figuren, Architekturen usw. entlang. Ornamentstreifen oder die Muster der Sockelzonen werden nicht

-
- (1) Ein weiteres, sehr interessantes Beispiel, das einen Einblick in die Arbeitsweise mittelalterlicher Wandmaler gewährt, bieten die im Kriege zerstörten, unlängst restaurierten Fresken des Camposanto von Pisa. Man entdeckte hier unter dem Kalkbewurf Rötelzeichnungen u.a. aus dem Trecento, die vermutlich, ähnlich wie diejenigen unseres Meisters, die erste Umsetzung von Zeichnungen des Kartons auf die Mauer sind. Die Vorzeichnungen, die auch hier meistens ganz summarisch angelegt sind, und in der Hauptsache der Aufteilung der Fläche dienen, decken sich durchaus nicht immer mit dem darüberliegenden Farbauftrag. Dieses ist schon deshalb kaum möglich, weil über die Rötelzeichnungen wiederum eine Mörtelschicht gelegt wurde, auf der dann der Farbauftrag angebracht wurde. Die Rötelzeichnung bezeichnet also auch hier nur ein Zwischenstadium. vgl. hierzu Piero Sanpaolesi, *Le sinopie del Camposanto di Pisa*, Bolletino d'Arte 1948; ders.: *Il restauro*

zusammen mit den figürlichen Darstellungen sondern in einem eigenen Arbeitsgang ausgeführt.

An Farben verwendet der Meister Emulsionsfarben, also Kalkkasein oder Tempera mit einem emulgierbaren Bindemittel, verbunden mit Erdfarben wie Ocker, Röteln, Englischrot, Caput mortuum, grüne Erde, gebrannte Umbra, Sienaerde usw. Ob über der Farbschicht ursprünglich noch ein Öl- oder Wachsüberzug angebracht war, läßt sich heute nicht mehr feststellen. Der Künstler richtete sich bei der Wahl seines Materials nach den örtlichen Gegebenheiten und verwendet die Mittel zur Grundierung und die Farbstoffe, die er an Ort und Stelle vorfindet. Daraus läßt sich sicher erklären, daß die Malereien in Dusch nicht die Leuchtkraft der Farben und nicht die Glätte des Grundes aufweisen (1), die sonst bezeichnend für die Wandbilder des Waltensburger Meisters sind, und auch die eher zum Grün tendierende Farbe des Bildgrundes in Lünen - anstelle des sonst üblichen kräftigen Mittelblau - mag darin ihre Ursache haben.

Daß der Meister stets einige Schüler und Gesellen bei sich beschäftigte, ist selbstverständlich bei einem mittelalterlichen Wandmaler. Schon die Technik dieser Kunstübung, besonders das Malen auf den noch feuchten Verputz, erfordert ein rasches Arbeiten und macht eine Hilfe unerlässlich. Daneben aber hat der Meister wohl über die üblichen Handreichungen hinaus, die bei seiner Arbeit notwendig waren, seinen Schülern größere Partien zur Ausführung überlassen, wenn die Vorzeichnung festlag, und vielleicht kam es auch vor, daß die Schüler selbständig nach Skizzen und Vorlagen ihres Meisters arbeiteten (Lünen). Genau zu unterscheiden, welche Teile der Meister selbst, welche seine Schüler ausgeführt haben, wird bei einer so engen Zusammenarbeit, wie sie uns in mittelalterlichen Werkstattbetrieben meistens entgegentritt, immer schwierig sein, und für einen mittelalterlichen Künstler waren derartige Fragen wohl auch kaum von Wichtigkeit.

del Trionfo della Morte nel Camposanto di Pisa, Bolletino d'Arte 1950.

s. auch Kurt Wehlte, Technik der Malerei, Atlantisbuch der Kunst, Zürich 1952, S.59-63.

(1) NZZ Nr. 2165, 1944, Kdm.Grbd. Bd. VII, S. 437.

DIE KÜNSTLERISCHE HERKUNFT
DES
MEISTERS VON WALTENSBURG

Nachdem wir die einzelnen Werke des Meisters von Waltenburg und seines allernächsten Schülerkreises behandelt und uns mit seiner Formensprache auseinandergesetzt haben, stellt sich uns nun noch die Frage: in welchem Stilkreis ist dieser Künstler beheimatet, woher hat er seine stärksten und entscheidenden Anregungen empfangen?

Vergegenwärtigen wir uns zunächst nochmals einige wichtige Punkte. Wir bemerkten zu Beginn dieser Untersuchung, daß schriftliche Nachrichten über Maler in Graubünden nur in sehr geringem Maße vorhanden sind und daß diese wenigen es nicht erlauben, mit dem Meister von Waltenburg in irgendeinen näheren Zusammenhang gebracht zu werden, sondern daß diese lediglich als Hinweis auf eine eventuell in Chur vorhandene Malertradition dienen können. Aus diesem Mangel an Quellenmaterial ergibt sich, daß alle Fragen nach der künstlerischen Herkunft dieses Meisters und seinen Beziehungen zu anderen Künstlern und Stilkreisen nur durch Vergleiche mit zeitgenössischen Werken erhellt werden können.

Wir zeigten weiter auf, daß Werke dieses Meisters nur in Graubünden und zwar unweit der Bischofsstadt Chur anzutreffen sind. Wenigstens ist bis heute noch keine Malerei entdeckt worden, die außerhalb dieses Gebietes liegt und die dem Waltenburger Meister oder auch seinem Schülerkreis zugeschrieben werden könnte. Diese Tatsache veranlaßte bereits Erwin Poeschel, eine Zuweisung dieses Oeuvres an einen einheimischen Künstler zu erwägen. Dieses neben der künstlerischen Haltung dieser Werke besonders deswegen, weil die Malereien meistens aus größeren Zyklen bestehen, die eine längere Arbeitszeit in Anspruch genommen haben dürften (1). Diesem Vorschlag ist durchaus zuzustimmen. Selbst wenn der Maler kein gebürtiger Bündner gewesen sein sollte, so spricht doch sein in dieser Gegend so umfangreiches Oeuvre zumindest dafür, daß er sich sehr lange in Graubünden aufgehalten hat und in diesem Gebiet heimisch geworden ist.

Die Gruppierung der Werke läßt vermuten, daß Chur eine wichtige Station, vielleicht der Ausgangspunkt für die künstlerische Tätigkeit des Meisters gewesen ist. Die Tatsache, daß uns dortselbst nur ein Werk von seiner Hand erhalten ist, braucht dieser Annahme keineswegs zu widersprechen. Alleine

(1) Kdm. Grbd. Bd. I, S. 79.

die Stellung dieser Stadt legt diesen Gedanken nahe. War sie doch als Bischofssitz der Mittelpunkt des geistigen und künstlerischen Lebens der ganzen Diözese. Selbst in einer Zeit, wo das profane Element immer stärker eindringt - und derartige Impulse werden auch hier in Graubünden zu Beginn des 14. Jahrhunderts schon spürbar - bleibt die Bedeutung und die Wichtigkeit der alten Ordnungen der Bistümer und die dominierende, das kulturelle Leben prägende Stellung der Bischofsstadt noch lange unangetastet. Die Bedeutung von Chur für Graubünden erweitert sich darüber hinaus noch insofern, als es die einzige und größte Stadt des ganzen Gebietes ist. Alle Kräfte des tätigen Lebens strömen hier zusammen. Hinzu kommt die im Mittelalter überaus günstige verkehrstechnische Lage dieser Stadt. Zwar wurde Chur selbst nie zu einem besonders wichtigen Handelsplatz. Es war vielmehr bis zur Erschließung des St. Gotthardpasses Durchgangsort und Knotenpunkt verschiedener wichtiger Handelswege. Ein großer Teil der Verbindungsstraßen zwischen Italien und dem Norden führte durch diese Stadt. Wer vom Süden kommend die Alpenpässe vom Lukmanier bis zum Julierpaß überschritt und nach Norden vorstoßen wollte, konnte Chur nicht umgehen. Unnötig zu erwähnen, daß durch die Handelsbeziehungen und den Reiseverkehr auch die kulturellen Beziehungen zu den Ländern, mit denen Chur und sein Hinterland in Verbindung stand, eng verknüpft waren und daß die Voraussetzungen für einen regen geistigen Austausch nicht ungünstig waren. Daß diese Verbindungen zu den Nachbarländern und die Grenzstellung Graubündens zwischen dem Norden und Süden auch in den Werken der Kunst ihren Niederschlag finden, bedarf kaum einer näheren Erörterung.

Doch kehren wir zu unserem Meister zurück. Die Tatsache, daß sich Werke von seiner Hand nur in Graubünden feststellen lassen, gibt noch keinerlei Anhaltspunkte für die Herkunft seines Stiles. J. R. Rahn wies bei der Besprechung der Malereien im Schloßturn von Maienfeld auf Verwandtschaften mit den Bildern der Manesse-Handschrift hin. Diese Ansicht ist von allen späteren Bearbeitern geteilt worden (1). Erwin Poeschel glaubt, wie wir bereits an anderer Stelle erwähnten, in der Maltechnik

(1) ASA, 1898, S. 101; ASA 1899, S. 125-132; ASA 1901, S. 117-121; Kdm. Grbd. Bd. II, S. 32; Erwin Poeschel, Das Burgenbuch von Graubünden, Zürich 1930, S. 144; Paul Clemens, Die gotische Monumentalmalerei der Rheinlande, Düsseldorf 1930, Bd. I, S. 32; Gantner, KgS. Bd. II, S. 282.

dieses Künstlers Kenntnisse italienischer Werkstattgewohnheiten feststellen zu können (1). In der Gesamthaltung jedoch zeigt sich nach seiner Meinung deutlich der Zusammenhang mit der Kunst nördlich der Alpen (2). Behalten wir diese Dinge im Auge und versuchen wir im folgenden selbst in diesem Punkt zu einem Ergebnis zu kommen. Dabei soll sich unser erster Blick nach Graubünden selbst richten. Gibt es dort Werke, die mit denen unseres Meisters verwandt sind ? Besteht vielleicht die Möglichkeit, sein Oeuvre an Früheres aus dieser Gegend anzuschließen ?

Ungefähr eine Generation vor den Werken unseres Meisters entstanden die Fresken an der Ostpartie der Klosterkirche St.Johann in Münster (3). Sie traten vor 1281 im Zusammenhang mit der Neuweihe des Hauptaltars an die Stelle der inzwischen wiederentdeckten karolingischen Wandmalereien und stehen bereits an der Grenze "zwischen dem romanischen Monumentalstil und der höfisch pretiösen Zierlichkeit des kommenden Jahrhunderts" (4). Erwin Poeschel stellte Übereinstimmungen im Stil und im Ikonographischen mit den Malereien in der Burg Hocheppan in Tirol fest, die er in die erste Hälfte des 13.Jahrhunderts datiert, und weist die Malereien in Münster infolge dieser Gemeinsamkeiten einem südtiroler Künstler zu (5). Ein Vergleich nun der Fresken von Münster mit dem Werk unseres Meisters zeigt sogleich den zeitlichen Abstand, besonders aber die Unterschiede in der künstlerischen Gestaltung. Die Malereien von Münster werden hauptsächlich durch die Linie bestimmt. Sie wirken wie eine ins Monumentale übertragene Federzeichnung. Durchgehende, geschwungene sehr geschmeidige Linien bestimmen das Ganze. Nur dort, wo sich die Zeichnung bei Details aufhält, etwa bei der Gestaltung der Gewandpartien oder bei dekorativen Einzelheiten, wird sie manchmal hart und eckig. Die Farbe tritt in der Gesamtwirkung zurück. Eine Modellierung ist nicht vorhanden, eine plastische Durchgestaltung nicht erstrebt. Anders beim Waltensburger Meister. Zwar hat die Linie dort auch großes Gewicht. Aber gleichbedeutend ist in seinem Werk die Farbe, mit

(1) Kdm.Grbd.Bd.I, S.78-79; ASA 1934,S.142; NZZ Nr.2194., 1932.

(2) Kdm.Grbd.Bd.I, S.78.

(3) J.Zemp u.R.Durrer, Das Kloster St.Johann zu Münster,Mitt.d.Schweiz.
Gesellsch.f.Erhaltung hist.Kunstdenkmäler,N.F.VI u.VII; Kdm.Grbd.
Bd.I, S.54 ; Bd.V, S.320-325.

(4) Kdm.Grbd. Bd. I,S.54.

(5) Kdm.Grbd. Bd.V, S.324.

der er durch Abschattierungen eine Modellierung erreicht, die seinen Gestalten Plastizität und Volumen verleiht. Ein Blick auf die Figuren zeigt deutlich, daß jene überlängten und feingliedrigen Gestalten von Münster nichts gemeinsam haben mit denen unseres Meisters. Lediglich läßt sich eine entfernte Ähnlichkeit in der Zeichnung der Köpfe konstatieren, so etwa die oft stark ausgebildete Kinnpartie und der auffallend kleine Mund. Jedoch können aus diesen Details keine entscheidenden Schlüsse gezogen werden. Ebenso wenig kann die Ornamentik sichere Hinweise geben. Wir stellten zwar fest, daß hier in Münster ein ähnliches, nur stark vereinfachtes Ornament zur Bezeichnung der Sockelzone vorkommt wie es häufig bei unserem Meister anzutreffen ist. Allein Ornamente gehören im Allgemeinen zum Formenvorrat der Zeit. Gerade jene Ornamentformen haben bereits in romanischer Zeit eine Reihe von Vorläufern. Besonders häufig allerdings scheint dieses Sockelornament in einer ganzen Reihe von Variationen in den österreichischen Gebieten verbreitet zu sein. Es läßt sich aber öfters auch in anderen Gegenden nachweisen, kommt z.B. auch gelegentlich in der Manesse-Handschrift vor. Die Gegenüberstellung der Malereien von Münster mit dem Werk unseres Meisters zeigt, daß kaum eine Möglichkeit besteht, das eine als Vorstufe des anderen anzusehen.

Weitere Werke der Monumentalmalerei unmittelbar vor den Arbeiten des Waltensburger Meisters sind bis heute nicht entdeckt worden. Auf den übrigen Gebieten der Flächenkunst läßt sich ebenfalls nichts aus dieser Gegend nennen, was mit diesem Künstler in Verbindung gebracht werden könnte. Für die Glasmalerei waren die notwendigen Voraussetzungen ohnehin nicht gegeben (1), und aus dem Bereich der Miniaturmalerei ist die Überlieferung in Graubünden vor Ende des 14. Jahrhunderts ganz besonders lückenhaft. Aus Chur sind lediglich wenige Fragmente von oft ungeklärter Bild- und Schriftheimat, von den übrigen Klöstern ist in den meisten Fällen überhaupt nichts bekannt (2).

Soweit sich aus den erhaltenen Dokumenten erkennen läßt, nimmt das Kunstleben Graubündens erst nach 1300 wieder einen größeren Aufschwung. Allerdings gilt das nicht für die Architektur, die von wenigen Ausnahmen

(1) Kdm. Grbd. Bd. I, S. 84.

(2) Alfred Bruckner, *Scriptoria medii aeri helvetica*, I
Genf 1935, S. 33.

abgesehen, bis ins 15. Jahrhundert hinein darniederliegt. Dementsprechend fehlt es auch an Werken der Bauplastik. Hingegen lassen sich nun eine große Anzahl von Werken der Holzbildnerei sowie verschiedene Arbeiten der Goldschmiedekunst nachweisen (1). Und ganz besonders reich ist aber - wie wir wissen - in diesem Zeitraum die Wandmalerei vertreten, die uns neben verschiedenen kleineren Werken in zwei fest umgrenzbaren Gruppen in Graubünden entgegentritt. Die eine bildet das Oeuvre des Waltensburger Meisters und seines Schülerkreises, die andere das des Räzünser Meisters, dessen Lebenszeit sich vermutlich noch mit dem Waltensburger Meister überschneidet und der dessen Nachfolge antrat.

Für die Plastik erkannte Ilse Futterer in Graubünden zwei Gruppen, von denen sie eine nach Chur und ins Domleschg, die andere ins Lugnez lokalisierte (2). Beide, besonders die erstere, zeigen eine deutliche Abhängigkeit von der seeschwäbischen Schule, wobei bei der ersten Gruppe besonders enge Zusammenhänge mit den Arbeiten und dem Umkreis des sog. Meister Heinrich von Konstanz festzustellen sind, während die andere eher nach dem östlichen Bodenseegebiet gravitiert. Die Verbindungen der Churer Gruppe mit den Konstanzer Arbeiten sind teilweise so eng, daß sich Ilse Futterer sogar veranlaßt sah, in diesen Werken Importstücke aus dem Bodenseegebiet zu sehen und ein eigenes Kunstzentrum für Chur in Frage zu stellen (3). Dieser Ansicht ist Erwin Poeschel entgegengetreten. Sowohl aus der Abwandlung der Formen als auch in den Vergrößerungen, die bei einer ganzen Reihe von Werken zu konstatieren sei, könne ohne weiteres auf eine einheimische Werkstatt geschlossen werden (4). Die Verbindung zum Bodenseegebiet steht auch für ihn außer Frage.

Für die Goldschmiedekunst lassen sich ebenfalls Zusammenhänge mit Konstanz aufzeigen. Ja, hier sind die Übereinstimmungen mit Konstanzer Arbeiten noch stärker als in der Holzbildnerei. Zumindest für den Reliquien-

(1) Futterer, GBDS passim.

(2) Futterer, GBDS, S. 90.

(3) Ilse Futterer, Die seeschwäbische Holzbildnerei im frühen 14. Jahrhundert. In : Das schwäbische Museum f. Kultur, Kunst und Geschichte, Augsburg 1928, S. 18 ; Futterer GBDS, S. VI.

(4) Kdm. Grbd. Bd. I, S. 70.

schrein des Churer Domschatzes trifft dies zu (1). Hingegen scheint das ebendort befindliche Kopfreliquiar des hl. Florinus anderer Provenienz zu sein (2).

Daß zwischen Graubünden und Konstanz und dem Bodenseegebiet überhaupt rege Beziehungen bestanden haben, verwundert nicht. Waren diese Gebiete alleine schon durch Handel und Verkehr eng miteinander verbunden, so kam im 14. Jahrhundert noch hinzu, daß zwischen den beiden Bistümern Chur und Konstanz teilweise persönliche Beziehungen bestanden. So war z.B. Bischof Rudolf 1322-23 Bischof von Chur und gleichzeitig Bischof von Konstanz und später noch eine Zeitlang Verweser des Bistums Chur (3).

Bestanden also derartige Verbindungen und lassen sich sowohl für die Plastik als auch für die Goldschmiedekunst Zusammenhänge mit dem seeschwäbischen Gebiet konstatieren, so stellt sich die Frage, ob dies auch für die Wandmalerei dieses Zeitraumes in Graubünden gilt, ob also unser Meister ebenfalls mit jenem Stilkreis in einer engeren Verbindung stand.

Wenn wir auch beim Waltensburger Meister nicht gerade in der Lage sind, die Grenzen so eng zu ziehen und die Zusammenhänge mit den Anregungsquellen so lückenlos aufzuzeigen, wie es in der Holzbildnerei und auch in der Goldschmiedekunst teilweise möglich ist, so geht doch aus den schon öfters erfolgten Hinweisen bei der Beschreibung der Werke unseres Meisters und bei der Besprechung seiner Formsprache hervor, daß sein Oeuvre, wenn auch nicht speziell zu dem Konstanzer oder seeschwäbischen, wohl aber zu dem umgreifenderen Stilkreis des Boden- und Zürichsees zahlreiche Beziehungen hat. Diese beiden Stilkreise sind so eng miteinander verwandt, und sie überschneiden sich so häufig, daß feste Grenzen kaum zu ziehen sind und man sie ohne weiteres zusammenfassen darf.

Wir sagten bereits, daß die Malereien im Schloßturn von Maienfeld stets mit den Bildern der Manesse-Handschrift in Zusammenhang gebracht wurden. In der Tat lassen sich eine Reihe von Ähnlichkeiten feststellen. Und

(1) Futterer, GBDS, S. 205.

(2) Konrad Escher, Die Münster von Schaffhausen, Chur und St. Gallen, Frauenfeld-Leipzig, 1932, S. 96.

(3) Wolfgang v. Juvault, Forschungen über die Feudalzeit im Curischen Rätien, Zürich 1871, II. Heft, S. 129.

zwar trifft das nicht nur für die Maienfelder Bilder, sondern entsprechend auch für die übrigen Werke des Waltensburger Meisters zu. Allerdings ist die Nähe der Manesse-Handschrift in Maienfeld am deutlichsten spürbar. Da Maienfeld vermutlich das erste Werk des Waltensburger Meisters ist - zumindest ist es für uns bis heute das erste greifbare - so liegt der Gedanke nahe, daß der Künstler in diesem Stilkreis seine ersten und wichtigsten Anregungen empfangen hat. Möglicherweise hat er hier seine Lehrzeit absolviert. Allerdings kann das nur eine Vermutung bleiben.

Die Beziehungen des Künstlers zur Manesse-Handschrift lassen sich in einigen Punkten präzisieren. Der Meister knüpft nicht, wie es bei den Malereien von Oberstammheim, Diessenhofen usw. der Fall ist (1), an die Nachtragsmaler, sondern an den Grundstockmaler an (2). Zumindest gilt das für die Figuren. In der Ornamentik lassen sich auch Zusammenhänge mit den Nachtragsmalern aufzeigen. Greifen wir für die Figuren einige Beispiele heraus: Der Königin an der Südwestwand im Maienfelder Schloß-turm läßt sich die rechte Dame auf dem Bilde der Winsbekin zur Seite stellen. Das Mädchen aus der Nikolauslegende in Waltensburg stimmt fast genau mit der Dame auf der Miniatur des von Kürenberg überein. Und für den Drachenkampf des hl. Georg in Rätzüns läßt sich u. a. das Bild des Hartmann von Aue zitieren. Allerdings sind die Gestalten des Waltensburger durchweg etwas gedrungener und blockhafter. Die leichte Schwingung des Körpers und die oft tänzelnde Schrittstellung kennt er nicht. Gemeinsam hingegen ist beiden Künstlern die fließende Linienführung in den Umrissen, die malerische Behandlung und starke Modellierung der Gewänder, durch die die Figuren an Plastizität und Volumen gewinnen. Bei den Nachtragsmalern wird dies aufgegeben. Die Modellierung tritt zurück und verschwindet schließlich ganz, die Linie erhält stärkere Bedeutung, die Figuren werden noch schlanker, der Gewandstil wird knapper.

-
- (1) Alfred Stange, Studien zur oberrheinischen Malerei um 1300, Münchner Jahrbuch d. bild. Kunst. N.F. IX, 1932, S. 41 ;
Ders. DMG, Bd. I, S. 53.
- (2) Artur Haseloff, Die kunstgeschichtliche Stellung der Manessischen Handschrift, Leipzig 1929 ;
Stange, DMG, Bd. I, S. 45 ;
Gantner, KgS, Bd. II, S. 288-294.

Im Aufbau der Komposition weicht der Waltensburger jedoch vom Grundstockmaler ab. Die Einbeziehung von Ornamenten, Architekturen und anderen Versatzstücken in das Bild, die Füllung leerer Flächen mit derartigen Dingen kennt der Waltensburger Meister nicht. Seine Bilder werden in erster Linie durch die Figuren bestimmt, die den größten Teil der zur Verfügung stehenden Fläche ausfüllen und die je nach Inhalt der Szene locker nebeneinander aufgereiht oder dynamisch zusammengefaßt werden. Alles Beiwerk, seien es landschaftliche Elemente, seien es Architekturen werden auf ein Mindestmaß beschränkt und treten dementsprechend im Bildganzen zurück.

Der Stil der Manesse-Handschrift findet bekanntlich im Züricher Gebiet eine unmittelbare Nachfolge, so u.a. im Haus zum langen Keller in Zürich, in der Galluskapelle in Oberstammheim und in Oberwinterthur (1). Ein Blick auf die genannten Malereien zeigt, daß Verbindungen zum Werke des Waltensburger Meisters hier nur allgemeiner Art sind. So lassen sich gewisse Übereinstimmungen in den Szenen des Passionszyklus von Oberwinterthur und dem von Oberstammheim mit den entsprechenden Szenen in den Passionszyklen des Waltensburger Meisters feststellen. Etwa die Gefangennahme von Oberwinterthur kann hier genannt werden (2). Der Aufbau dieser Szene ist fast identisch mit jener in Waltensburg. Die Bewegungen der Figuren sind fast gleich, die Gebärden sehr ähnlich. In Oberstammheim weisen Geißelung und Dornenkrönung u.a. Ähnlichkeiten mit den entsprechenden Bildern in Waltensburg und Lünen auf (3). Im Figurentypus jedoch sind die Abweichungen vom Waltensburger Meister in beiden Fällen beträchtlich. Aus den Übereinstimmungen ikonographischer Art können keine entscheidenden Schlüsse gezogen werden. Direkte Beziehungen lassen sich davon nicht ableiten. Viel eher ist es denkbar, daß hier Miniaturen oder Skizzenbücher eine vermittelnde Rolle gespielt haben.

Aus dem näheren Umkreis um Konstanz lassen sich ebenfalls einige Werke mit den Arbeiten unseres Meisters vergleichen. Ganz besonders auffällig ist die Übereinstimmung einer Figur an der Rückwand des südlichen

(1) Gantner, KgS, Bd. II, S. 287-288 ; Kdm.Zürich, Bd. VI, S. 296-308.

(2) Gantner, KgS, Bd. II, S. 287, Abb. 250.

(3) Gantner, KgS, Bd. II, S. 289, Abb. 253.

Seitenaltars in der Kirche Reichenau-Niederzell mit den Figuren des Waltenburgers. Und zwar handelt es sich um die Gestalt des hl. Martin (1). Ganz besonders im Gesichtstypus zeigen sich Gemeinsamkeiten. Die ovale Gesichtsform mit der hohen eckigen Stirn, die stark geschwungenen Augenbrauen, der Schnitt der Augen, die Form der Nase, die starke Ausbildung des Kinns, die Haartracht, all das ist aufs engste verwandt mit den Köpfen verschiedener Figuren unseres Meisters.

Bei den übrigen Wandmalereien in und um Konstanz lassen sich keine engeren Zusammenhänge konstatieren. Die Verbindungen sind eher allgemeineren Wesens. Am ehesten läßt sich die Kreuzigung in der oberen Münstersakristei von 1348 heranziehen (2). Neben der Einrahmung der Szene durch eine vorgetäuschte Profilierung, die uns in Chur und in St. Georg zu Rätzüns begegnet, zeigt dieses Fresko jene weiche Linienführung und jenen Stoffreichtum, der für St. Georg zu Rätzüns bezeichnend ist und weist jene starke Modellierung der Gewänder auf, die überhaupt die Werke des Waltenburger Meisters kennzeichnen. Mit Rätzüns, in dem wir ein Spätwerk des Künstlers sahen, geht dann auch die komplizierte wellenförmige Zeichnung der Gewandsäume zusammen, die dann in ähnlicher, ebenso ornamental wirkenden Art in dem Weihnachtsrelief von Schloß Liebenfels (3) wiederzufinden ist. Abweichend jedoch vom Werk unseres Meisters ist die starke Auflockerung der Umrisse, die die Konstanzer Kreuzigung kennzeichnet. In diesem Punkt ließen sich eher Vergleiche mit der Kreuzigung im ehemaligen Dominikanerkloster zu Konstanz anstellen, die als Vorstufe zu jener von 1348 gilt und deren Figuren noch von ganz in sich geschlossenen Silhouetten bestimmt werden (4). Darüber hinaus jedoch bestehen mit diesem ganz von zeichnerischen Elementen geprägten Werk - abgesehen von der gleichzeitigen Entstehung - keine Gemeinsamkeiten mit dem Werk unseres Meisters. Ebensowenig etwa lassen sich Verbindungen zu den von der Wein-

-
- (1) Karl Künstle u. Konrad Beyerle, Die Pfarrkirche St. Peter und Paul in Reichenau Niederzell und ihre neuentdeckten Wandgemälde. Freiburg i. Br. 1901, Fig. 18.
 - (2) Josef Gramm, Spätmittelalterliche Wandgemälde im Konstanzer Münster. Straßburg 1905, Tafel II-V.
 - (3) Futterer, GBDS, Abb. 149.
 - (4) Max Wingenroth, Die in den letzten 20 Jahren aufgedeckten Wandgemälde im Großherzogtum Baden. Zs. f. d. Gesch. d. Oberrheins, N.F. XX, Heidelberg 1905, Abb. 3.

gartner Liederhandschrift herkommenden Malereien im Haus zur Kunkel zu den Arbeiten unseres Meisters herstellen (1).

Vergleiche mit den zeitgenössischen Glasmalereien dieses Gebietes, etwa mit den Scheiben aus Konstanz, die sich heute im Freiburger Münster befinden oder mit jenen aus Heiligenberg, Oberkirch, Kappel usw. tragen nicht weiter dazu bei, den Waltensburger Meister fester in dieser Gegend zu verankern. Ähnlichkeiten lassen sich zwar - abgesehen von ikonographischen Übereinstimmungen - auch in einigen Details, etwa in der Haltung der Figuren oder in der Führung der Gewänder aufzeigen. Sie sind aber nicht so groß, daß man auf direkte Beziehungen schließen könnte. Entspricht doch der eher zu linearer Gestaltung drängende Stil der Glasmalerei ohnehin nicht gerade der mehr zu einer malerischen und plastischen neigenden Auffassung unseres Meisters.

Eher lassen sich Verbindungen zur Plastik aufzeigen. So kann zum Beispiel der kreuztragende Christus von Waltensburg demjenigen des Markusschreines von Reichenau-Mittelzell gegenübergestellt werden (2). Die bei der Gestalt des Markusschreines beginnende Modellierung des Körpers durch den Stoff hindurch findet in der Figur des Waltensburger Meisters ihre unmittelbare Nachfolge. Der Christus des Schreins ist zwar graziler. Seine Bewegungen sind lockerer als beim Waltensburger. Noch wird die Last des Kreuzes nicht als solche empfunden, wie es dann kurze Zeit später bei unserem Meister der Fall ist, aber die Verwandtschaft in der Körpergestaltung ist auffallend.

Zwar nicht unmittelbare Zusammenhänge, wohl aber eine ähnliche Auffassung in der künstlerischen Gestaltung lassen sich zwischen den Figuren des Waltensburger Meisters und den verschiedenen Christus-Johannes-Gruppen des Meisters Heinrich von Konstanz und seines Umkreises erkennen (3). Die klare Erfassung der Umrisse, verbunden mit einer weichen flüssigen Faltenführung, die die Haltung der Figuren unterstreicht und die Bewegungen nachvollzieht, ist diesen Gruppen und den Gestalten des Waltensburgers gemeinsam. Von den in Graubünden beheimateten Plastiken dieses Kunst-

(1) Stange, DMG, Bd. I, Abb. 58

(2) Julius Baum, Gotische Bildwerke Schwabens, Stuttgart-Berlin 1921, Abb. 60.

(3) Abbildungen bei Futterer, GBDS passim.

kreises lassen sich neben den Kaziser Statuetten (1), für die das soeben Gesagte in gleicher Weise gilt, die Figuren des Churer Domchorgestühls heranziehen (2). Diese Churer Statuen kann man wie aus den gedrungeneren Proportionen und der etwas härteren Umrißführung, sowie den tiefen, oft eckigen Schüsselfalten hervorgeht am ehesten neben die Malereien von Lüren stellen. In der Haltung und in den Gebärden, etwa in der Handhaltung der Verkündigungsmaria finden sich bei zahlreichen Aposteln des Waltensburger Meisters Analogien. Weniger deutlich sind die Zusammenhänge des Waltensburger Stiles mit den Plastiken der Lugnezer Werkstatt, sowie dem heiligen Grab von Ems und der Pietà, die sich jetzt im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich befindet.

Kommen wir nun noch zu der wichtigen Frage nach den Beziehungen des Waltensburger Meisters zu Italien. Wie schon erwähnt wurde, glaubt Erwin Poeschel in der Technik des Künstlers Kenntnisse italienischer Werkstattgewohnheiten feststellen zu können. Er verweist auf die Dichte der Bildhaut, die diese Malereien auszeichnet und sie von den meisten gleichzeitigen Werken der Wandmalerei unterscheidet, und er hebt die auffallend glatte Oberfläche hervor. Diese beiden Dinge lassen nach seiner Meinung auf eine besonders feinkörnige Grundierung und möglicherweise auf die Verwendung eines öligen Bindemittels schließen. Diese Technik, die sich bis in die Antike zurückverfolgen läßt, ging im Norden im Mittelalter verloren, während sie sich in Italien noch bis ins 15. Jahrhundert hinein erhalten hat. Möglich ist das durchaus. Beweisen läßt es sich jedoch nicht, solange wir nicht genau über die chemischen Zusammensetzungen der Farben und Grundierungen unterrichtet sind. Da die Wandmalereien sehr oft in einem nicht mehr einwandfreien Zustand auf uns kommen, werden genaue Untersuchungen sehr erschwert. Bei den Wandmalereien des Waltensburger Meisters konnte ich nur Angaben allgemeiner Art bekommen. Ob ein öliges Bindemittel verwendet wurde oder ob die Malereien nach ihrer Fertigstellung mit einer Öl- oder Wachsschicht überzogen wurden, konnte nicht mehr festgestellt werden.

Kann die Frage nach den Verbindungen zu Italien also von dieser Seite her nicht gelöst werden, so wäre zu untersuchen, ob nicht noch andere

(1) Futterer, GBDS, Abb. 132-137.

(2) Futterer, GBDS, Abb. 183-185, 266, 276.

Elemente im Oeuvre des Malers aufzufinden sind, in denen sich Beziehungen zu Italien andeuten.

Direkte Zusammenhänge lassen sich jedenfalls nicht konstatieren. In seiner ganzen Haltung steht der Meister zweifelsohne mit der Kunst nördlich der Alpen in engster Verbindung. Allein die Hinwendung zur Mystik, die wir bei der Besprechung der Bildinhalte aufzeigen konnten, läßt das deutlich werden.

Bei der Behandlung der Ausdrucksmittel jedoch konnten wir einige Gebärden - wie z.B. das Emporwerfen der Arme als Ausdruck des Schmerzes - aufzählen, die im Norden ungewöhnlich sind, im Süden hingegen sehr oft begegnen. Aus dem Vorhandensein dieser Einzelheiten ergibt sich jedoch keineswegs die Notwendigkeit, daß der Künstler selbst in Italien war. Vielmehr ist anzunehmen, daß er diese Motive aus zweiter Hand übernahm, möglicherweise durch Miniaturen oder Skizzen, vielleicht auch durch die Verbindungen mit Künstlern, die selbst in Italien waren oder die enge Beziehungen dorthin hatten. Sehr gut denkbar ist, daß Künstler aus den österreichischen Gebieten, Tirol, Steiermark, Vorarlberg usw. hier eine vermittelnde Rolle gespielt haben. War doch die Kunst dieser Gebiete sehr stark nach Italien orientiert und lassen sich dort eine ganze Anzahl ähnlicher Motive in der Gebärdensprache feststellen, wie wir sie vereinzelt bei unserem Meister fanden (1).

In diesem Zusammenhang muß nochmals auf ein schon bei der Beschreibung der Werke unseres Meisters gestreiftes Problem eingegangen werden. Wir konnten feststellen, daß der Kreuzigungstypus unseres Meisters von dem sonst in diesem Stilumkreis üblichen Schema entschieden abweicht. Der um diese Zeit nicht nur im Gebiet des Zürich- und Bodensees, sowie des Oberrheins, sondern bis nach England und Frankreich verbreitete Typus zeigt in der Regel emporgezogene Knie und rutenartig verschlungene Beine mit einer häufig sehr gewaltsam verrenkten Fuß-

-
- (1) Heinrich Jerchel, Die oberösterreichischen und niederösterreichische Buchmalerei der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts; Jahrb.d.kunsthist. Samml. in Wien N.F. Bd. VI, 1932, passim; ders. Beiträge zur österreichischen Handschriften-Illustration, Zs.d.dt.Ver.f. Kunstwissensch. Bd.II, 1935, passim.

stellung (1). Auf jeden Fall werden die Beine übereinander gelegt und beide Füße werden von einem Nagel ans Kreuz geheftet. Anders beim Waltensburger Meister. Zwar sind die Knie dort ebenfalls hinaufgezogen, die Beinstellung aber ist anders. Beide Unterschenkel laufen parallel, und nur der vordere Fuß wird am Kreuz befestigt, der andere wird lediglich daneben gesetzt. Wo kommt dieser Typus her ? Ein vergleichbares Beispiel findet man in einer Scheibe in Klosterneuburg. Ein weiteres befindet sich in Graubünden selbst und zwar in dem aus Lumbrin stammenden, jetzt in Disentis befindlichen **Kruzifixus** (2), der um 1350 **anzusetzen** ist. Die Beine stehen hier nebeneinander und sind nicht emporgezogen. Erwin Poeschel meint, es handele sich bei diesem Stück um einen Anachronismus, der auf ein älteres Vorbild zurückgeht. (3). Allerdings muß in diesem Falle offen bleiben, ob die heutige Form der ursprünglichen Konzeption entspricht, denn der Kruzifixus wurde im Barock überarbeitet - die Extremitäten und der Unterleib waren verkürzt worden - und ist erst wieder vor einigen Jahren hergestellt worden. Vom Rätzünser Meister besitzen wir übrigens in Lenz ebenfalls eine Kreuzigungsdarstellung, die diese Eigenheit zeigt (4). Hier handelt es sich nun zweifellos um eine Übernahme aus dem Werk des Waltensburger Meisters. Möglicherweise ist dieser Typus von Österreich aus angeregt oder übernommen worden. Allerdings läßt sich an Hand des einen dort feststellbaren Beispiels in Klosterneuburg nichts Definitives sagen. Immerhin ist dort die rutenartige, oft wilde Verschlingung der Beine bedeutend seltener als in den von uns oben genannten Stilkreisen. Die Beine werden dort meistens nur ein wenig angezogen und lediglich die Füße werden übereinandergelegt, besonders bei den deutlich von Italien her beeinflussten Werken, wie z. B. bei der Kreuzigung an der Rückseite des Verduner Altars (5), der vor 1329 angesetzt wird, oder bei dem eng damit verwandten, heute in Köln befindlichen Mittelteil eines Altärchens (6). Die Fortsetzung dieser ersten

- (1) Josef Gramm, Spätmittelalterliche Wandgemälde im Konstanzer Münster, Straßburg 1905, S.23-30; Wienecke, Konstanzer Malereien, passim.
- (2) Kdm. Grbd. Bd. IV, S.188, Abb. 226.
- (3) Kdm. Grbd. Bd. IV. S.188.
- (4) Kdm. Grbd. Bd. II, S.357, Abb. 348.
- (5) Stange DMG, Bd. I, Abb. 146.
- (6) Stange DMG, Bd. I, Abb. 37.

von Italien beeinflussten Wiener Malerschule findet sich in der Wandmalerei Böhmens (1), wo der Meister Theoderich eine Generation später den Kreuzigungstypus dahin abwandelt, daß er beide Füße des Gekreuzigten nebeneinandersetzt (2).

Zeigt sich in dem eigenartigen Kreuzigungstypus des Waltensburger Meisters vielleicht ebenfalls eine Verbindung nach Italien ? Es würde sich vermutlich wiederum nicht um direkte Beziehungen handeln. Aber ist dieser Typus vielleicht nur eine Abwandlung jener von Italien beeinflussten Kreuzigungen des österreichischen Gebietes ? Die Frage muß offen bleiben. Interessant jedenfalls ist es, daß dieses im Werk des Waltensburger Meisters in Erscheinung tretende Motiv von seinem Nachfolger übernommen und weiterentwickelt wird und daß dieser Typus in einer ganzen Reihe von Variationen in den deutlich von Italien künstlerisch abhängigen Stilkreisen anzutreffen ist.

Ein kurzer Überblick mag nochmals die wichtigsten Momente der künstlerischen Beziehungen des Waltensburger Meisters zu den verschiedenen Stilkreisen aufzeigen. Wahrscheinlich handelt es sich um einen einheitlichen Künstler. Zumindest muß sich der Maler sehr lange in Graubünden aufgehalten haben. An frühere Werke dieser Landschaft läßt sich sein Oeuvre nicht anknüpfen. Vielmehr scheint er aus jenem, das Gebiet des Boden- und Zürichsees umfassenden Kunstkreis herauszuwachsen. Am nächsten steht ihm die Manesse-Handschrift, im engeren Sinne die Miniaturen des Grundstockmalers. Weiter lassen sich einige Verbindungen zu Werken der Wandmalerei des Zürichsees und zur seeschwäbischen Kunst feststellen. Zusammenhänge mit anderen Stilkreisen sind schwer faßbar. Einige, jedoch sehr wenige Punkte deuten auf eine Beziehung zu Italien. Allerdings kann es sich hierbei nicht um direkte Verbindungen handeln. Möglicherweise haben Werke aus den österreichischen Gebieten hier eine vermittelnde Rolle gespielt.

-
- (1) Otto Pächt, Österreichische Tafelmalerei der Gotik, Wien 1929, S. 6 ff.
 - (2) Otto Fischer, Geschichte der deutschen Malerei, München 1943, S. 89.

Literaturverzeichnis

- | | |
|--|--|
| Atz, Karl | Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg,
2. Aufl. Innsbruck 1909. |
| Baier-Futterer, Ilse | Die Bildwerke der Romanik und Gotik,
Katalog des Schweizerischen Landesmuseums
in Zürich. Zürich 1936. |
| Baum, Julius | Gotische Bildwerke Schwabens.
Stuttgart-Berlin, 1921. |
| Beenken, Hermann | Bildhauer des vierzehnten Jahrhunderts am
Rhein und in Schwaben.
Leipzig 1927. |
| Braun, Joseph | Tracht und Attribute der Heiligen in der
deutschen Kunst.
Stuttgart 1924. |
| Bruckner, Albert | Scriptorica medici aevi helvetica.
Denkmäler schweizerischer Schreibkunst des
Mittelalters. I. Die Schreibschulen der Diözese
Chur.
Genf 1935. |
| Burger, Fritz
Schmitz, Hermann
Beth, Ignaz | Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittel-
alter bis zum Ende der Renaissance. Bd. I/II.
Berlin-Neubabelsberg 1913/17. |
| Camesina, Albert | Die ältesten Glasgemälde des Chorherrenstiftes
Klosterneuburg und die Bildnisse der Babenberger
in der Cisterzienserabtei Heiligenkreuz.
Wien 1857. |
| v. Castelmur, Anton | Die Burgen und Schlösser des Kantons Graubün-
den. I. Teil.
Basel 1941. |
| Cecchi, Emilio | Trecentisti Senesi.
Mailand 1948. |

- Clemen, Paul Die romanische Monumentalmalerei der Rheinlande.
Düsseldorf 1916.
- Clemen, Paul Die gotische Monumentalmalerei der Rheinlande.
2 Bde. Düsseldorf 1930.
- Dehio, Georg Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler,
Bd. IV. 2. Aufl. Berlin 1936.
- Durrer, Robert Zwei schweizerische Bildzyklen aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts. (Die Galluskapelle in Oberstammheim und die Herrenstube in Diessenhofen).
Mitt.d. antiquar. Gesellsch. Zürich XXIV, 1899.
- Eibner, Alexander Entwicklung und Werkstoffe der Wandmalerei vom Altertum bis zur Neuzeit.
München 1926.
- Escher, Konrad Untersuchungen zur Geschichte der Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz vom IX. bis zum Anfang des XVI. Jahrhunderts.
Straßburg 1906.
- Escher, Konrad Die Münster von Schaffhausen, Chur und St. Gallen.
Frauenfeld-Leipzig 1932.
- Eschweiler, Jakob Der Markusschrein der Reichenau.
In : Pantheon, Bd. XXXI, 1943.
- Farner, Oskar Die Kirchenpatrozinien des Kantons Graubünden, LIV. Jahresbericht der Historisch-antiquarischen Gesellschaft von Graubünden, 1924.
- Fehr, Ferdinand Die St. Leonhardskapelle zu Landschlacht.
in : "Das Bodenseebuch", Ulm 1943.
- Frodl, Walter Glasmalerei in Kärnten 1150-1500.
Klagenfurt-Wien 1950.

- Fischer, Josef Ludwig Handbuch der Glasmalerei.
2.Aufl. Leipzig , 1937.
- Futterer, Ilse Die seeschwäbische Holzbildnerei im frühen
14.Jahrhundert.
In : Das schwäbische Museum für Kultur, Kunst
und Geschichte Schwabens. Augsburg 1928.
- Futterer, Ilse Die Holzbildnerei der deutschen Schweiz im
14.Jahrhundert.
Diss. Zürich - Augsburg 1929.
- Futterer, Ilse Gotische Bildwerke der deutschen Schweiz,
1220-1440.
Augsburg 1930.
- Gantner, Joseph Kunstgeschichte der Schweiz.
Bd.I. Von den helvetisch-römischen Anfängen
bis zum Ende des romanischen Stiles.
Frauenfeld und Leipzig 1936.
- Gantner, Joseph Kunstgeschichte der Schweiz.
Bd.II, Die gotische Kunst.
Frauenfeld 1947.
- Garber, Josef Die romanischen Wandgemälde Tirols.
Wien 1928.
- Gaudy, Adolf Die kirchlichen Baudenkmäler der Schweiz.
Bd.I : Graubünden.
Berlin 1922.
- Geiges, Fritz Der alte Fensterschmuck des Freiburger Münsters.
Freiburg 1902.
- Geiges, Fritz Der mittelalterliche Fensterschmuck des Freibur-
ger Münsters.
In : "Schauinsland", Freiburg 1931-1933.
- Gramm, Josef Spätmittelalterliche Wandgemälde im Konstanzer
Münster. Ein Beitrag zur Entwicklung der Malerei
am Oberrhein.
Straßburg 1905.

- Gröber, Konrad Reichenauer Plastik bis zum Ausgang des Mittelalters.
In : Die Kultur der Abtei Reichenau, München 1925.
- Haseloff, Arthur Die kunstgeschichtliche Stellung der Manessischen Handschrift.
Leipzig 1929.
- Hemmi, Matthias Die Marienkirche in Lenz.
Lenz 1933.
- Hugelshofer, Walter Die Zürcher Malerei bis zum Ausgang der Spätgotik, Teil 1.
Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft, Zürich 1928.
- Jäklin, Dietrich Geschichte der Kirche St.Georg bei Rätzüns und ihre Wandgemälde.
Chur und Winterthur 1880.
- Jenny, Hans Kunstführer der Schweiz. 4.Aufl. Bern 1945.
- Jerchel, Heinrich Die oberoesterreichische und die niederoesterreichische Buchmalerei der ersten Hälfte des 14.Jahrhunderts.
Jahrb.d.kunsthist. Sammlungen in Wien.
N.F. Bd. VI, 1932.
- Jerchel, Heinrich Beiträge zur österreichischen Handschriften-Illustration.
Ztschr. d. deutsch.Vereins f.Kunstwissenschaft
Bd. II, 1935.
- v.Juvalt, Wolfgang Forschungen über die Feudalzeit im Churischen Rätien.
Zürich 1871.
- v.Juvalt, Wolfgang Necrologium Curiense.Chur 1867.
- Kautzsch, Rudolf Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter.
In : Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Straßburg 1894.

- Kautzsch, Rudolf Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Malerei in der ersten Hälfte des XIV.Jahrhunderts.
In : Kunstwissenschaftl.Beitr. Ernst Schmarsow gewidmet. Leipzig 1907.
- Kieslinger , Franz Gotische Glasmalerei in Österreich bis 1450. Denkmäler d.dtsch.Kunst III. Sektion ;Malerei. Zürich-Leipzig-Wien o.J.
- Kieslinger, Franz Die Glasmalerei in Österreich. Ein Abriß ihrer Geschichte. Wien o.J.
- Kieslinger, Franz Glasmalerei in Österreich. Wien 1947.
- Knoepfli, Albert Neuentdeckte Wandbilder im Thurgau.
In : Unsere Kunstdenkmäler.Mitt.f.Mitgl.d.Ges. f. Schweiz.Kunstgesch. 1952.
- Künstle, Karl Die Pfarrkirche St.Peter und Paul in Reichenau-Niederzell und ihre neuentdeckten Wandgemälde. Freiburg i.Br. 1901.
- Lehmann, Hans Zur Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz. Mitt.d.Antiquar.Ges.Zürich 1906,1907,1908,1910 und 1912.
- Löffler, Karl Die Weingartner Liederhandschrift in Nachbildungen Stuttgart 1927.
- Mâle, Emile L'art religieux de la fin du moyen âge en France Paris 1908.
- Mohr, Th. v. Codex Diplomaticus. Chur 1852-54
- Morey, B.C. A group of Gothic Ivories in the Walters Art Galery. In : The Art Bulletin 1936.
- Muschg, Walter Die Mystik in der Schweiz, 1200-1500. Frauenfeld und Leipzig 1935.
- Nüscheler, Arnold Die Gotteshäuser der Schweiz. 1.Heft : Bistum Chur. Zürich 1864.
- Pieth, Friedrich Bündnergeschichte. Chur 1945.

- | | |
|------------------|--|
| Pinder, Wilhelm | Deutsche Plastik des 14. Jahrhunderts.
München 1925. |
| v. Planta, P. C. | Die currätschen Herrschaften in der Feudalzeit.
Bern 1881. |
| v. Planta, P. C. | Geschichte von Graubünden in ihren Hauptzügen.
2. Aufl. Bern 1894. |
| Plattner, Samuel | Graubündens Altertümer und Kunstschatze.
Chur 1878. |
| Poensgen, Georg | Madonnen am Bodensee. Überlingen 1947. |
| Poeschel, Erwin | Das Burgenbuch von Graubünden. Zürich 1930. |
| Poeschel, Erwin | Ein Freskenfund im Bündener Oberland.
Neue Zürcher Ztg. Nr. 2194, 1952. |
| Poeschel, Erwin | Bergün und Waltensburg.
Anzeiger f. Schweiz. Altertumsk. 1934. |
| Poeschel, Erwin | Bündener Kirchenfresken.
In : Die Schweiz, H. 9, 1956. |
| Poeschel, Erwin | Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden.
Basel 1937 ff. |
| Poeschel, Erwin | Frühgotische Fresken in der Kapelle von Dusch.
Neue Zürcher Ztg. Nr. 2165, 1944. |
| Poeschel, Erwin | Dr. Martin zu Ilanz..
Neue Zürcher Ztg. Nr. 1563, 1952. |
| Rahn, J. R. | Zwei mittelalterliche Gemäldezyklen im Kanton
Graubünden.
Jahrbücher f. Kunstwissensch. hrsg. v. A. v. Zahn,
Lpz. 1871. |
| Rahn, J. R. | Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz.
Zürich 1876. |
| Rahn, J. R. | Die Kirche von Oberwinterthur und ihre Wandge-
mälde.
Mitt. d. Antiquar. Ges. Zürich 1883. |

- Rahn, J.R. Die Wandgemälde in der Klosterkirche zu Kappel.
In : Anzeiger f.Schweiz. Altertumsk.
Zürich, 1884.
- Rahn, J.R. Trümmer einer Bilderfolge aus dem 14.Jahr-
hundert in Schloßturn von Maienfeld.
Anz. f.Schweiz. Altertumsk. 1899.
- Rahn, J.R. Die Wandgemälde im Turme des Schlosses
Maienfeld
Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde
1901.
- Rahn, J.R. Zwei weltliche Bilderfolgen aus dem 14. und
15.Jahrhundert.
Mitt.d.Schweiz.Ges.f.Erhaltung hist.Denkm.
N.F. II, Genf 1902.
- Rahn, J.R. Mittelalterliche Wandgemälde in der Bündner
Tälern Schams und Domleschg.
Anz.f.Schweiz.Altertumsk. 1906.
- Reichmann, Felix Gotische Wandmalerei in Niederösterreich.
In : Wiener Studien z.Kunstgesch., Zürich, Wien,
Leipzig 1925.
- Ruppert, Ph. Konstanzer Maler.
In : Konstanzer geschichtl.Beitr., 2.H.
Konstanz 1890.
- v.Sales, Doyé Heilige und Selige der römisch-katholischen
Kirche.
Leipzig 1929.
- Sanpaolesi, Piero Le sinopie del Camposanto di Pisa.
Bolletino d'Art 1948.
- Sanpaolesi, Piero Il restauro del Trifono della Morte nel
Camposanto di Pisa.
Bolletino d'Arte 1950.
- Sauer Neuaufgedeckte Wandmalereien des badischen
Oberlandes.
Oberrhein.Kunst Jg. VII, Freiburg 1936.

- | | |
|---|--|
| Sauer , Josef | Mystik und Kunst unter besonderer Berücksichtigung
gung des Oberrheins.
Kunstwissenschaftl. Jahrb. d. Görresgesellschaft.
1.Jg., Augsburg 1928. |
| Schmucki, Johann | Die Kathedrale von Chur. Augsburg 1928. |
| Schulte | Geschichte des mittelalterlichen Handels und
Verkehrs zwischen Westdeutschland und Italien.
Leipzig 1900. |
| Sillib, Rudolf
Panzer, Friedrich
Haseloff, Arthur | Die Manessische Liederhandschrift. Faksimile-
Ausgabe.
Leipzig 1929. |
| Stange, Alfred | Studien zur oberrheinischen Malerei um 1300.
In : Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst,
N.F. IX, 1932. |
| Stange, Alfred | Deutsche Malerei der Gotik.
Bd.I, Die Zeit von 1250-1350.
Berlin 1934. |
| Stange, Alfred | Deutsche Malerei der Gotik,
Bd.II, Die Zeit von 1350-1400.
Berlin 1936. |
| Stückelberg, E.A. | Die Schweizerischen Heiligen des Mittelalters.
Zürich 1903. |
| Wehlte, Kurt | Technik der Malerei.
In : Das Atlantikbuch der Kunst.
Zürich 1952. |
| Weingartner, Josef | Die frühgotische Malerei Deutschtirols.
In : Jb.d.kunsthist.Inst.d.K.K. Zentralkomm.
f.Denkmalpflege Bd.X., Wien 1916. |
| Weingartner, Josef | Gotische Wandmalerei in Südtirol.
Wien 1948. |
| Wentzel, Hans | Meisterwerke der Glasmalerei.
Berlin 1951. |

- Wienecke, Hertha Konstanzer Malereien des 14. Jahrhunderts.
Diss. Halle-Wittenberg 1912.
- Wingenroth, Max Die in den letzten zwanzig Jahren aufgedeck-
ten Wandgemälde im Großherzogtum Baden.
In : Ztschr. f. d. Gesch. d. Oberheins, N.F. XX,
Heidelberg 1905.
- Wonisch, O.
Semetkowski, W. Neuentdeckte Fresken in der bischöflichen
Residenz in Graz.
Österr. Ztschr. f. Denkmalpflege, 1. Jg. H. 1,
Wien 1947.
- Zemp, J.
Dürer, R. Das Kloster St. Johann zu Münster
Mitt. d. Schweiz. Ges. f. Erhalt. histor. Kunst-
denkmäler, N.F. VI u. VII, Genf 1907 u. 1910.
- Zschokke, Fridtjof Mittelalterliche Bildfenster der Schweiz.
Basel 1946.
-

Lebenslauf.

Ich wurde am 10. Februar 1929 als Tochter des Diplomingenieur Walter Reichel und seiner Ehefrau Meta geb. Diercks in Lauban/Schlesien (Deutschland) geboren.

1948 bestand ich das Abitur am Realgymnasium in Gelnhausen. Im Wintersemester 1948 begann ich an der Phil. Theol. Hochschule in Bamberg zu studieren, wechselte 1949 an die Universität Freiburg i. Br. über und setzte mein Studium im Wintersemester 1950 in Basel fort, wo ich am 8. Juli 1954 promovierte.

Die vorliegende Dissertation ist auf Anregung und unter der Leitung von Herrn Prof. J. Gantner ausgearbeitet worden.

Meine Lehrer in Bamberg waren Dr. H. W. Hegemann und Dr. W. Tunk, in Freiburg Professor Dr. K. Bauch, Professor Dr. K. Oertel und Frau Professor Dr. L. Schürenberg und in Basel Professor Dr. A. Bühler, Professor Dr. J. Gantner, Professor Dr. H. Reinhardt und Professor Dr. K. Schefold.

Von 1955 bis 1957 war ich als Lektorin in einem Kunstverlag. Seit April 1957 bin ich in der Erwachsenenbildung auf dem Sektor kultureller Studienreisen in Italien tätig.

Helga Reichel
